University of Alberta

The Navigators de Ken Loach: Une analyse de la traduction audiovisuelle.

by

Isabelle Sutton

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Translation Studies

Department of Modern Languages and Cultural Studies

Edmonton, Alberta
Fall 2008

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-46986-6
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-46986-6

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Abstract

This thesis proposes an analysis of the French translation of the British movie *The Navigators*, by director Ken Loach. The movie takes the spectator into the lives of the British working class and holds at its center an important political message. Loach tries to recreate a strong sense of realism and presents characters who are victims of the privatisation of their industry (*British Rail*). This thesis aims at analyzing the way in which the film is translated into French : how can dubbing, a technique that disguises a film by giving new voices to the actors and destroys the soundtrack by replacing it with a new one, keep a sense of realism? Subtitling is a technique which presents numerous contraints in terms of the translation of dialogues, but enables the film to remain authentic. How can these two techniques affect the reception of the movie?

Résumé

Ce mémoire présente une analyse de la traduction française du film britannique *The Navigators* du réalisateur Ken Loach. Il s'agit d'un film qui nous plonge dans le milieu de la classe ouvrière anglaise, et dans lequel le message politique tient une place centrale. Loach filme avec un réalisme brut et met en scène des personnages victimes de la privatisation de leur secteur (les chemins de fer). Le but de ce mémoire est d'analyser la manière dont le film est traduit en français : de quelle manière le doublage, technique qui déguise le film en prêtant aux acteurs de nouvelles voix, tout en détruisant le climat sonore, parvient-il à préserver le réalisme du film? Le sous-titrage est une technique qui présente de nombreuses contraintes quant à la traduction des dialogues, mais permet au film de préserver son authenticité. Quels sont les effets que ses deux méthodes de traduction peuvent avoir sur la réception du film?

Acknowledgement

I would like to express my gratitude to those who helped me complete this thesis.
First and foremost, a "big thank you" to my supervisor, Dr. Anne Malena, for providing me with constant feedback, advice and encouragement. It was a real pleasure working with her.
I would also like to thank all the professors and staff in the Modern Languages and Cultural Studies department for providing such a great learning environment.
My deepest gratitude goes to the following people: Rafal, Romain and Justine. These past two years would not have been as enriching without them all by my side.
Thank you!

Table des matières

Introduction **1**

I. Mise en contexte **4**
A. Quelques remarques sur la traduction audiovisuelle 4
B. Une introduction au cinéma de Ken Loach 10

II. Le doublage et le cinéma de Ken Loach : l'exemple d'une contradiction **15**
A. Particularités du doublage 16
B. Les influences de Loach : néoréalisme italien, Nouvelle Vague française et tchèque 19
C. *The Navigators*: la méthode de Loach 25

III. *The Navigators* ou l'exemple d'un doublage qui n'est pas à sa place **29**
A. Le doublage en France 29
B. Limites du doublage : accent, argot et langage grossier 33
C. Éléments visuels et éléments verbaux 37
D. Le doublage, une domestication en soi 40
E. Un doublage qui entraîne des erreurs 42

IV. *The Navigators* : un sous-titrage parfois défectueux, mais solide **46**
A. Sous-titrage et réception des films sous-titrés 46
1. Comment fonctionne le sous-titrage en France ? 47
2. La réception des films sous-titrés 49
B. *The Navigators* : analyse du sous-titrage 51
1. La langue des sous-titres 52
2. Sous-titres et jeu des acteurs 58
3. Un sous-titrage juste malgré les nombreuses contraintes 62

V. La réponse du spectateur **64**
A. Réponse positive du public 64
B. Résultats du questionnaire 67

Conclusion **71**

FILMOGRAPHIE **74**

BIBLIOGRAPHIE **76**

ANNEXE: QUESTIONNAIRE **80**

Introduction

Comme l'indique Yves Gambier (2004), la traduction audiovisuelle est bel et bien un genre en expansion. Les écrans sont de plus en plus présents dans notre société, que ce soit dans les écoles, les bureaux, les lieux publics ou les foyers. Une multitude de programmes sont disponibles sur les chaînes de télévision ou encore sur Internet. Selon les derniers chiffres de *Médiamétrie*, la France compte aujourd'hui 32,5 millions d'internautes (13,5 millions de foyers) soit 52% de la population de l'hexagone, ainsi que plusieurs centaines de chaînes de télévision. Une avalanche de programmes s'abat donc sur les Français, et une autre enquête *Médiamétrie* montre qu'au cours de l'année 2007, la fréquentation des cinémas était en baisse chez les jeunes et en hausse chez les séniors, ce qui peut s'expliquer par les habitudes de plus en plus fréquentes chez les jeunes de télécharger (souvent illégalement) des films ou autres programmes.

Le cinéma français, tout comme les chaînes de télévision hertziennes, diffusent la majorité de leurs programmes étrangers en version doublée. Cette méthode de traduction s'est installée dans les télévisions françaises depuis longtemps, habituant le public à entendre des voix françaises par-dessus celles des acteurs de départ. Néanmoins, de nombreuses chaînes de télévision (généralement du câble ou satellite), ainsi que certaines salles de cinéma (qui diffusent généralement des films indépendants) proposent des programmes en version sous-titrée. Le doublage et le sous-titrage représentent ainsi un marché immense, et les deux avancent à pas de géants, suivant une technologie qui ne cesse de se développer.

Il existe donc un réel débat (doublage ou sous-titrage?) qui a été à la base d'une multitude de dissertations et de recherche sur le sujet de la traduction audiovisuelle. Ce

domaine de recherche a dépassé cette question initiale et offre aujourd'hui un grand nombre de questions quant aux enjeux de ce type de traduction. Bien qu'il existe une multitude d'autres types de traduction audiovisuelle (le surtitrage, le voice-over etc.), le doublage et le sous-titrage restent aujourd'hui les plus étudiés et commentés.

Au-delà des questions classiques quant aux avantages et inconvénients de ces deux types de traduction, viennent s'ajouter d'autres interrogations, notamment celle des genres. Peut-on traduire (par le biais du sous-titrage ou du doublage) un documentaire de la même manière qu'un dessin animé ou qu'un court-métrage? Est-ce qu'une de ces deux techniques convient mieux à un genre qu'à un autre? De plus, est-ce que tout document audiovisuel peut être classé selon un genre? Existent-ils des méthodes d'analyses pour les documents audiovisuels? Ce sont des questions auxquelles de nombreux chercheurs tentent de répondre. À celles-ci vient s'en ajouter une autre, tout aussi importante : celle de la réception des films doublés ou sous-titrés.

La question de la réception n'a pas encore été profondément analysée et étudiée, mais reste néanmoins une composante essentielle dans le domaine de la traduction audiovisuelle. Il s'agit en effet de déterminer de quelle manière les gens regardent un film doublé ou sous-titré afin de pouvoir mieux comprendre les enjeux et les conséquences de ces modes de traduction. Il faut aussi se demander pourquoi un spectateur choisit (quand il en a l'occasion) de regarder un film sous-titré plutôt qu'un film doublé. Certes, les films indépendants ou à petit budget sont généralement sous-titrés et les spectateurs de ce type de cinéma recherchent sans doute quelque chose de différent dans un film. Ils préfèrent un cinéma où l'on peut s'imprégner de la culture et de l'aspect étranger d'un film.

Je propose donc de procéder à une analyse d'un film britannique (*The Navigators* de Ken Loach), dans sa version doublée, puis dans sa version sous-titrée, afin de déterminer quel type de traduction lui correspond le mieux. Quelles sont les caractéristiques du film, et de quelle manière sont-elles adaptées en français? Mon objectif principal sera de déterminer les réactions du spectateur à chaque version de ce film à caractère social et chargé en réalisme. Plusieurs éléments sont à prendre en considération: de quel type de cinéma/film s'agit-il? Peut-on affirmer qu'une des deux méthodes de traduction se prête mieux au film que l'autre?

À partir d'une présentation du cinéaste britannique et de son film *The Navigators*, nous tenterons d'expliquer si les traductions ont pu avoir un effet sur la réception des spectateurs français. Le film, si lourdement chargé en éléments authentiques, peut-il survivre au doublage, qui efface l'aspect étranger d'un film? Et le sous-titrage, bien qu'il préserve cette authenticité, parvient-il à s'imposer (à retranscrire tous les éléments visuels et non visuels du film) sans trop s'imposer (rester discret)? Le film de Ken Loach a connu un succès considérable en France, comme chacun de ses films. Les traductions tiennent-elles une place dans ce succès? Un questionnaire, complété par une dizaine de spectateurs français, nous aidera finalement à vérifier nos hypothèses sur les effets produits par ces deux méthodes de traduction.

I. Mise en contexte

A. Quelques remarques sur la traduction audiovisuelle

On dit que le cinéma peut se passer de paroles et que bien plus que les mots, ce sont les images et autres codes filmiques qui créent un langage cinématographique. Ceci a été le cas pendant plus de 30 ans avec le cinéma muet, un cinéma universel en quelque sorte car il ne nécessitait la compréhension d'aucune langue. Les premiers films du cinéma parlant, distribués par les studios *Warner* à la fin des années 1920, marquent un tournant dans l'histoire du cinéma et affirment le début d'une suprématie américaine. Au-delà des codes filmiques et des images qui peuvent aider à la compréhension d'un film, il fallait désormais 'traduire' le dialogue de la langue source à la langue d'arrivée pour qu'un film puisse être vu et compris par des spectateurs de différents pays. Pour cela, il existait différentes méthodes : les studios de cinéma américains réalisaient souvent le même film dans plusieurs langues (ce qui était le cas aux célèbres studios de Joinville, où étaient réalisées plusieurs versions d'un même film avec à chaque fois des acteurs différents); les deux autres méthodes les plus employées étaient le sous-titrage et le doublage. Réaliser le même film dans plusieurs langues fut une méthode utilisée fréquemment, mais résultait souvent en des productions de qualité médiocre. Restaient donc le sous-titrage et le doublage. Pour des raisons idéologiques et politiques, certains pays comme l'Allemagne (sous le nazisme), ou l'Italie (sous le fascisme) refusaient de voir leurs films sous-titrés de crainte qu'une langue 'étrangère', et ainsi une culture et des idées étrangères, puissent infiltrer leur pays. Ces régimes totalitaires privilégiaient donc le doublage et pouvaient ainsi effacer toute trace d'une autre culture.

En ce début du 21e siècle, la situation n'est bien évidemment plus la même. Bien qu'on ait régulièrement tendance à classer les pays européens selon leur préférence (sous-titrage ou doublage), il est désormais difficile de confirmer ce classement. Ceci est dû en partie à l'émergence de chaînes disponibles sur le câble ou le satellite, sans oublier les films et autres programmes qui sont de plus en plus visionnés sur Internet. Il y a encore quelques années, les postes de télévision des Français comptaient 5 chaînes gratuites (avec une majorité de programmes doublés, à l'exception de la chaîne *ARTE* qui favorise les sous-titres) mais actuellement, de plus en plus de gens ont le câble (*TPS* ou *Canal Satellite*) et regardent donc beaucoup plus de programmes sous-titrés. Le fait est que la technologie avance à pas de géants et que les personnes passent de plus en plus de temps devant un écran. Au fur et à mesure que le monde se rapetisse, le sujet de la traduction audiovisuelle se développe.

'Traduire' un film n'est pas une mince affaire. Faut-il d'ailleurs utiliser le terme traduction? Le débat est toujours d'actualité. Ne peut-on pas parler d'interprétation, voire d'adaptation? Le terme 'traduction' n'est quasiment jamais utilisé pour le cinéma et est plutôt réservé aux livres ou autre document composé de texte. À la fin d'un film qui a été sous-titré, on verra apparaître le nom de l'entreprise qui a réalisé le sous-titrage ainsi que le nom de l'adaptateur cinématographique. Comme l'explique Daniel Becquemont (1996 : 145-146), le sous-titrage est en fait un terme technique, et c'est l'adaptation qui représente l'œuvre d'un auteur. L'industrie de la traduction audiovisuelle semble refuser d'accorder le terme de traducteur et lui préférer celui d'adaptateur, que ce soit pour le doublage ou le sous-titrage.

Il est commun d'entendre ou de lire des critiques par rapport aux choix faits par les doubleurs et les sous-titreurs. Contrairement à la traduction littéraire, la traduction

audiovisuelle doit prendre en compte de nombreux facteurs. En effet, lire et regarder un film sont deux expériences complètement différentes. Il ne faut pas oublier que la traduction audiovisuelle est un genre récent qui demande à être exploré davantage. Il s'agit également d'un domaine de recherche vaste (il y a en effet bien plus de types de traductions que le sous-titrage et le doublage), et avec une technologie moderne qui avance si rapidement, la recherche est sans cesse poussée et remise en question.

La complexité du film par rapport au livre est qu'il communique plusieurs signes, visuels et acoustiques, ce qui nous ramène aux enjeux de la traduction audiovisuelle tels qu'ils ont été définis par Yves Gambier (2004 : 2) : la relation entre images, sons et paroles; la relation entre langue étrangère et langue d'arrivée; la relation entre code oral et code écrit. En littérature, la relation entre langues est certes privilégiée, bien que l'oralité joue un rôle important (quoique masqué), et les images peuvent être importantes dans certains genres. Néanmoins, elle ne doit pas faire face à toutes les contraintes techniques associées à la traduction audiovisuelle.

Est-il donc légitime d'affirmer qu'un lecteur est moins conscient du fait que le roman qu'il lit est une traduction, par rapport au spectateur qui regarde un film sous-titré ou doublé[1]? Dans le cas d'un film sous-titré, le spectateur est sans cesse rappelé de ce fait, car il entend des sons dans une langue étrangère et lit en même temps un texte dans sa propre langue. Le visuel et l'acoustique tiennent donc une grande place, ce qui s'applique également au doublage, technique qui ne nécessite certes pas que le spectateur lise un texte, mais qui lui rappelle également que ce qu'il est en train de regarder est une

[1] Il faut noter que certains traducteurs tentent de rendre la traduction visible afin de ne pas permettre aux lecteurs d'oublier qu'ils sont en train de lire une traduction. Les débats sur l'invisibilité du traducteur remontent à Schleiermacher. Berman a ensuite expliqué que le traducteur se trouve au centre du rapport avec l'Autre (*L'épreuve de l'étranger*). La position d'invisibilité du traducteur a également été dénoncée par Venuti (*The Translator's Invisibility*).

traduction, une adaptation. Cela peut s'expliquer par des voix qui ne semblent pas 'naturelles', ou par le mouvement des lèvres (autrement appelé *lip-synchronisation*) qui est souvent loin d'être parfait. Comme il a été expliqué dans de nombreux articles parus sur ces deux techniques de traduction (Vöge, 1977), les inconvénients sont nombreux, car tous deux ont un impact sur le film original, qu'il s'agisse d'un impact sonore en ce qui concerne le doublage (la bande son est détruite et remplacée par une nouvelle bande son) ou d'un impact visuel (quoiqu'on en dise, les sous-titres ont souvent du mal à rester discrets) (Marleau, 1982). Les cinéphiles ont bien entendu tendance à favoriser la technique du sous-titrage car contrairement au doublage, elle préserve l'authenticité (que ce soit au niveau du jeu des acteurs ou au niveau des techniques de tournage) du film, terme très important dans mon étude. Les sous-titres sont bien évidemment limités par l'espace : pas plus de deux lignes par sous-titre. Cela va souvent créer un décalage car il est rare que le spectateur puisse lire le sous-titre au même moment où les paroles sont prononcées. Et cela s'applique dans les deux sens : pour un dialogue rapide et dense, le spectateur sera en retard dans sa lecture, mais l'inverse peut également se produire lors d'un dialogue très lent lors duquel le spectateur aura terminé la lecture du sous-titre avant que les mots n'aient été entièrement émis par le/les acteur(s). Regarder un film avec des sous-titres requiert donc une plus grande attention de la part du spectateur qui devra faire preuve d'une grande concentration pour ne pas laisser échapper trop d'informations. Nous reviendrons plus en détails sur les effets des sous-titres et du doublage sur les spectateurs au fur et à mesure de cette étude.

Certaines questions sont donc essentielles. La traduction audiovisuelle, tout comme la traduction littéraire est un terme bien large. Il existe en littérature un grand nombre de styles différents (roman, nouvelle, poésie etc.) et la même chose s'applique au cinéma

(long-métrage, court-métrage, documentaire etc.). Comment donc définir des règles qui s'appliquent à tous? Comment aussi traiter de genres qui résistent à la classification? Il faut se demander : Est-ce que ce film s'adresse à un certain public? Est-ce que le réalisateur a une intention particulière en tête? Et si c'est le cas, est-ce qu'un spectateur, par exemple français, qui regarde un film britannique doublé ou sous-titré en français pourra saisir cette intention de la même manière qu'un spectateur anglophone qui regarde le film dans sa version originale? Il s'agit de questions que l'on se posait considérablement moins il y a seulement quelques années mais qui ont désormais plus de légitimité. Est-il donc possible que les sous-titres ou le doublage influencent la réception d'un film? Peu d'études ont été conduites sur la réception des films doublés et sous-titrés et celles qui existent sont souvent sous forme de questionnaires pour aider à mieux comprendre de quelle *manière* les gens regardent un film. Le film qui sera étudié dans le cadre de ce mémoire est *The Navigators* du réalisateur britannique Ken Loach. Pourquoi avoir choisi ce réalisateur en particulier? Il y a plusieurs raisons :

- Ken Loach a toujours connu un énorme succès en France, bien plus que dans son Angleterre natale. Les critiques ont tendance à expliquer cela par le caractère social de ses films qui n'est pas sans rappeler une tradition socialiste chère à de nombreux Français. Comme nous le verrons plus tard, Loach a été marqué par la Nouvelle Vague française, qui a vu l'émergence d'un nombre incroyable de cinéastes qui ont introduit des techniques originales et novatrices. Il s'agissait également, comme Loach, d'un cinéma de gauche.
- Le cinéma de Ken Loach est bien distinctif. Il s'agit de films à budget relativement mince et sa technique en tant que réalisateur a été fortement

influencée par des mouvements cinématographiques tels que la Nouvelle Vague tchèque, le néo-réalisme italien, ou encore la Nouvelle Vague française. Ses films ont donc un caractère extrêmement authentique et il est intéressant de voir si cet aspect est préservé dans les versions doublée et sous-titrée.

- Ken Loach travaille très rarement avec des acteurs professionnels. Les personnes qui jouent dans ses films sont souvent inconnues du public et le réalisateur leur demande surtout d'improviser pour encore une fois préserver le côté authentique de ses films. Le public ne doit pas avoir l'impression de voir des acteurs jouer, mais plutôt d'être témoin des souffrances d'êtres humains.
- Bien qu'il refuse l'étiquette de '*political filmmaker*', chaque film de Ken Loach est imprégné d'un message politique. Les héros de ses films sont issus de la classe ouvrière et toujours victimes des injustices causées par les dirigeants du pays.

En traduction audiovisuelle, Frederic Chaume (2004 :12-13) affirme qu'on ne peut pas séparer études filmiques et études de la traduction, bien qu'il n'existe pas encore un véritable modèle d'analyse d'un document audiovisuel. Mais tout comme un chercheur en traduction littéraire n'analyserait pas un roman de la même manière qu'un document officiel (une lettre administrative, par exemple), un chercheur qui se spécialise en traduction audiovisuelle doit aussi déterminer le type de 'document' qu'il analyse, car il en existe de nombreux (films, dessins-animés, publicités etc.). Si l'on prend la catégorie film, elle englobe à elle seule une multitude de genres différents : action, drame, comédie etc. Il est donc essentiel de prendre en considération le genre auquel on a à faire et de

mettre en contexte son étude. Voici un bref aperçu de la carrière de Ken Loach et une présentation du film que j'ai choisi d'analyser, *The Navigators*.

B. Une introduction au cinéma de Ken Loach

Kenneth Loach est né à Nuneaton, dans le Warwickshire, le 17 juin 1936. Après avoir terminé ses études, il commence à réaliser et à jouer dans des pièces de théâtre dans la région de Birmingham, puis arrive à *ABC Television* en tant qu'apprenti réalisateur en 1961. Il se joint à la *BBC* en 1963, alors que le groupe allait lancer sa seconde chaîne.

En collaboration avec le producteur Tony Garnett, Loach a réalisé une série de téléfilms pour *The Wednesday Play* qui ont révolutionné la télévision britannique et ont déclenché des débats politiques importants. Étant tous deux des socialistes engagés, Loach et Garnett voulaient que leurs films à caractère social encouragent les classes ouvrières à se battre pour un changement économique. Leur premier grand succès fut *Up the Junction* (1965), l'histoire de trois jeunes femmes issues de la classe ouvrière à Clapham (Londres). Une des scènes les plus connues montre une file d'attente dans une allée où des femmes attendent pour se faire avorter, alors qu'une voix-off cite les statistiques actuelles sur le chiffre des avortements chez les adolescentes. Ceci est un exemple précis de la manière dont Loach mêle les problèmes socio-politiques actuels à ses fictions. Le film suivant de Loach et Garnett fut *Cathy Come Home* en 1966, l'un des plus grands événements que la télévision britannique ait connu dans les années 60, l'histoire de la désintégration d'une jeune famille qui se retrouve à la rue. La scène finale montre les services sociaux qui viennent retirer ses enfants à Cathy et demeure l'une des plus fortes dans tout le cinéma de Loach. Plus de 6 millions de spectateurs ont regardé le

film en une soirée. Ce film a engendré un débat national sur la question des sans-abris et a conduit à la création de *Shelter*, une oeuvre de charité pour les sans-abris qui existe encore de nos jours.

Loach et Garnett ont formé leur propre maison de production, *Kestrel Films*, afin de réaliser *Kes*, en 1969, un film qui demeure une référence dans la filmographie de Loach. Pendant les années 1970, ils ont realisé d'autres films et téléfilms. Garnett cessa sa collaboration avec Loach à la fin des années 70 afin de poursuivre sa carrière à Hollywood. C'est à cette même période, alors que Margaret Thatcher arriva au pouvoir, qu'il se concentra sur la réalisation de documentaires. Malheureusement, pendant les années 1980, Loach a dû faire face à de nombreux problèmes de distribution et de censure (la *BBC* refusa de diffuser son documentaire en quatre parties *Questions of Leadership*, sur la grève des mineurs de 1983, à cause de son "manque d'objectivité").

Ce n'est pas avant les années 1990 que Ken Loach put à nouveau réaliser des films qui avaient le même caractère polémique que ses anciennes productions, avec par exemple *Hidden Agenda*, puis *Riff-Raff* en 1991 (écrit par un autre scénariste engagé, Bill Jesse). Ont suivi *Raining Stones* (1993) et *Land and Freedom* (1995), écrits par Jim Allen. D'autres scénaristes 'de gauche' ont collaboré avec Loach, notament Rona Munro qui a écrit *Ladybird, Ladybird* en 1994. Paul Laverty a écrit quatre films pour Loach: *Carla's Song* en 1996, *My Name Is Joe* en 1998, *Bread and Roses* en 2000 et *Sweet Sixteen* en 2002. Chacun de ces films a remporté un grand succès et ont permis à Loach de jouir d'une plus grande reconnaissance au niveau international. Depuis, il a travaillé avec Rob Dawber sur *The Navigators*, sorti en 2001, et à nouveau avec Paul Laverty pour *Ae Fond Kiss* en 2004. En 2006, Ken Loach a remporté la prestigieuse Palme D'or à Cannes pour son film *The Wind That Shakes The Barley*.

Les années 1990 ont marqué une sorte de renaissance dans la carrière de Ken Loach, grâce notamment à un sens de l'humour de plus en plus présent dans ses films, qui se sont également tous penchés vers un réalisme social apparent. *The Navigators* en est un exemple parfait. Le film raconte l'histoire d'un groupe de cheminots anglais lors de la privatisation de *British Rail*. Ken Loach, connu pour son cinéma 'social', ne faillit pas à sa réputation en offrant une fois de plus un récit des conséquences désastreuses du *thatchérisme* sur l'Angleterre. Le cinéma de Ken Loach évolue dans un contexte : celui de la classe ouvrière, une classe sociale victime d'une politique de privatisation, mais une classe sociale qui n'apparaît jamais abattue aux yeux du réalisateur. C'est sur un fond d'humour et de camaraderie que Loach développe l'action du film. Comme bon nombre de ses autres films, l'action se déroule dans le nord de l'Angleterre, cette fois près de la ville de Sheffield, vieux sanctuaire industriel du pays. L'acte de privatisation de *British Rail* montre comment le gouvernement a réussi à détruire des travailleurs qui auparavant représentaient une fierté nationale, tout en déshumanisant le travail et les travailleurs. Le film présente donc des individus qui souffrent et qui doivent se battre chaque jour de leur vie.

Le film débute sur fond de grisaille, temps typique du Yorkshire. Un groupe de travailleurs : Paul (Joe Duttine), Mick (Thomas Craig), Jim (Steve Huison), John (Dean Andrews), Lenny (Andy Swallow) et Gerry (Venn Tracy) arrivent au travail alors que le nom de leur compagnie est changé et devient *East Midlands Infrastructure*. Leur patron les informe des changements qui vont avoir lieu. La pièce est alors pleine mais se videra au fur et à mesure du film. Les travailleurs ne réalisent pas encore ce qui se passe, mais la réalité vient rapidement les frapper. Maintenant que *British Rail* a été privatisé, deux options s'offrent à eux : ils peuvent accepter le licenciement volontaire et devenir des

employés d'agence de travail temporaire, perdant ainsi tout bénéfice comme les soins de santé et la sécurité de l'emploi, ou alors ils peuvent travailler pour la nouvelle compagnie, sous de nouveaux ordres. Un dilemme se présente donc à eux, faisant que la solidarité et la camaraderie qui existaient au sein de ce groupe de travailleurs commencent à s'écrouler. Alors que la plupart des cheminots acceptent le licenciement, et rentrent dans le secteur privé où les contrats sont plus avantageux au niveau du salaire mais de courte durée et sans bénéfices, une petite minorité décide de rester et de travailler pour la nouvelle compagnie. Gerry, le syndicaliste du groupe, fait partie de ceux qui refusent le licenciement et finira tout seul à jouer aux échecs dans la salle commune alors que tous les autres ont quitté les lieux. Tout au long du film, on voit des hommes qui peinent à nourrir leur famille, qui font face aux difficultés du divorce et des pensions pour les enfants, qui emménagent dans des appartements médiocres. Il s'agit de la privatisation de l'industrie des chemins de fer et de ses conséquences humaines.

La privatisation a lourdement touché l'Angleterre lors des années Thatcher, et cela a continué lorsque John Major est arrivé au pouvoir. La France a elle aussi connu une vague de privatisation à partir de 1986, sous le gouvernement de cohabitation dirigé par Jacques Chirac. Pour citer quelques exemples, la *CGE* (*Compagnie générale d'électricité*) a été privatisée en 1986, la *Société générale* et *TF1* en 1987. Cela a continué avec les gouvernements qui ont suivi. Le spectateur français peut ainsi comprendre l'histoire de *The Navigators*, et les conséquences désastreuses de la privatisation sur les employés.

Le but ici est de déterminer, à travers l'analyse des deux versions françaises du film, la manière dont les sous-titres ou le doublage peuvent influencer la réception du film en France. Certaines questions sont nécessaires : qui a regardé ce film de Ken

Loach? Un spectateur français favorisera-t-il la version doublée ou la version sous-titrée? De quelle manière le sous-titrage ou le doublage influencent-il la perception du film? En se penchant sur le côté social et politique du film, il sera intéressant de voir de quelle manière certains passages du film ont été traduits. Est-ce que l'on trouve de la censure dans ces passages? Un autre aspect primordial des films de Ken Loach, et de ce film en particulier, est l'authenticité. Ce qui est intéressant, c'est qu'il s'agit d'une authenticité présente à tous les niveaux : visuels (les techniques du réalisateur qui favorisent un éclairage naturel et qui ne tourne jamais en studio) et sonores (les accents, le jeu des acteurs – majoritairement non-professionnels). Les techniques du réalisateur ainsi que le sujet qu'il présente dans le film cherchent donc à être conforme avec la réalité afin que le spectateur puisse s'identifier à ce qu'il voit. Certes, le concept d'authenticité peut être douteux, car quelles que soient les méthodes utilisées, il s'agit toujours d'une représentation de la réalité, ce qui provoque un décalage par rapport à la réalité. Loach reconstruit le réel à des fins politiques et renforce l'illusion de réalité à travers les techniques qu'il utilise afin que les spectateurs puissent s'identifier aux personnages et à leur histoire. Comment est-ce que cette authenticité (ce désir de rester le plus réaliste possible) est préservée dans les deux versions françaises du film? L'est-elle au niveau visuel comme au niveau sonore? Ce qui rend mon sujet particulièrement intéressant est que les sous-titres ou le doublage ont généralement un impact négatif sur la réception d'un film; mais dans ce cas-ci, le film a été très bien reçu par la presse française. Les sous-titres ont-ils une influence sur ce fait? Dans le milieu de la traduction audiovisuelle, on a tendance à appuyer les aspects négatifs, et les 'mauvaises traductions', mais ne faut-il pas également regarder le positif? À l'aide d'un questionnaire que j'ai réalisé, nous

verrons comment un groupe de 10 Français ont perçu le film, doublé et sous-titré, ce qui aidera à tirer des conclusions sur les effets de ces deux types de traduction.

II. Le doublage et le cinéma de Ken Loach : l'exemple d'une contradiction

Dès la première scène de *The Navigators* en VOST (version originale sous-titrée) quelque chose ne semble pas juste. Le décalage entre ce que l'on entend et ce que l'on voit est évident, voire gênant, et cela se confirme jusqu'à la fin du film. Pourquoi en est-il ainsi ? Certains films doublés peuvent être regardés sans que l'on y rencontre une réelle gêne, mais certains autres deviennent presque impossibles à visionner. Afin de mieux comprendre pourquoi, il est important d'analyser le type de film que l'on regarde: quel genre de film est-ce et dans quelle tradition cinématographique s'inscrit-il ? S'agit-il d'un film qui, comme un blockbuster hollywoodien, peut résister au doublage ? Comme nous allons l'expliquer, le film de Ken Loach n'a rien d'un film hollywoodien et il s'adresse donc à un public différent, un public qui ne s'attendrait certainement pas à visionner le film en version doublée. Mais pour commencer, analysons de plus près la technique du doublage, ses spécificités ainsi que ses avantages et inconvénients, ce qui nous aidera à déterminer les raisons pour lesquelles une telle incompatibilité s'installe sur nos écrans.

A. Particularités du doublage

« Le doublage est une infamie » a déclaré Jean Renoir en 1930, date de naissance de cette technique d'adaptation de films. Ce qui provoquait déjà un débat à l'époque continue encore de nos jours à soulever de nombreuses questions, dont une qui nourrit l'éternel débat : doublage ou sous-titres ? L'Europe a traditionnellement été divisée en deux, avec d'un côté les pays qui privilégient les sous-titres (Pays scandinaves, l'Allemagne, entre autres) et ceux qui lui préfèrent le doublage, comme la France où le doublage est une sorte d'institution. Encore de nos jours, la majorité des programmes et films étrangers diffusés sur les chaînes hertziennes sont doublés et diffusés en VF (version française). Bien que le public préfère généralement ce à quoi il est habitué, les habitudes changent, tout comme la technologie qui évolue à une vitesse fracassante et les modes de diffusion. Les gens sont de plus en plus nombreux à télécharger des séries ou des films sur Internet, disponibles la plupart du temps en VO (version originale), ou en VOST, ce qui est surtout le cas pour des films ou séries récentes. Tellement de programmes sont actuellement disponibles sur Internet que les gens préfèrent les télécharger plutôt que d'attendre qu'ils soient diffusés à la télévision. Ainsi, nombreux sont ceux qui ont pris l'habitude de regarder des programmes en VOST alors qu'ils les auraient regardés en VF il n'y a pas si longtemps de cela.

Le doublage consiste donc à remplacer le dialogue d'un film par un dialogue dans une autre langue, procédé qui engendre certaines contraintes techniques comme, par exemple, la piste sonore du film qui doit être remplacée par une nouvelle piste son et le nouveau dialogue qui doit correspondre au mouvement des lèvres des acteurs. Cela nécessite l'usage d'une technique appelée *postsynchronisation* qui permet de

réenregistrer un dialogue en studio par-dessus la bande originale; le doublage utilise cette même technique de base qui permet de réaliser une adaptation synchrone des dialogues et donc de changer de langue. Il s'agit d'un procédé qui n'est pas évident et qui requiert beaucoup d'attention de la part du traducteur, qui doit parfois adapter son texte à la manière dont se prononcent certains mots.

Les Français semblent trouver un certain « confort » dans le doublage qui ne requiert pas d'attention particulière, ou devrait-on dire supplémentaire, de la part du spectateur, qui peut tranquillement s'installer devant un film et le visionner exactement de la même manière qu'un film en français. Cela vient sans doute du fait que les Français ont été habitués à ce type de traduction plutôt qu'au sous-titrage, technique souvent critiquée car elle exige une attention supplémentaire de la part du spectateur qui pourra trouver cela distrayant. Si l'on passe la plupart d'un film à lire deux lignes en bas de l'écran, notre attention est détournée. En regardant un film doublé, il est donc possible de complètement oublier le fait qu'il s'agit d'un film étranger et que les dialogues que l'on entend ne sont qu'une simple adaptation d'un original. Mais est-ce vraiment le cas ?

La liste d'inconvénients au doublage s'avère être bien plus longue que celle des avantages, qu'il s'agisse des inconvénients techniques (le doublage détruit le climat sonore d'un film), visuels (malgré une technique bien développée, il arrive souvent que le mouvement des lèvres des acteurs ne corresponde pas aux paroles énoncées) ou bien sonores (on entend régulièrement les mêmes voix qui reviennent dans les films ou séries). Non seulement les voix se répètent souvent, il faut remarquer que, quelle que soit la qualité des acteurs, il y a souvent un effet d'artificialité ou d'aplanissement dans le ton, ce qui peut bien évidemment créer un décalage, un malaise entre ce que l'on voit à

l'écran et ce qu'on entend. À tout cela s'ajoute l'inconvénient majeur : l'identité du film et son aspect culturel sont fortement menacés.

Afin de pleinement comprendre ce point, il est nécessaire de faire une distinction entre les différents genres de films. Divisons (de manière très générale) le monde du cinéma en deux catégories : les films commerciaux (des films à gros budgets, distribués dans un grand nombre de salles et dont le but est le divertissement, sans oublier la recette au box- office) et les films alternatifs (des films à budget plus restreint, mais plus artistiques et dans lesquels le message, souvent politique, est plus important que le nombre de places vendues). Bien évidemment, la frontière entre ces deux catégories peut parfois être très mince.

Il ne faut pas oublier que le cinéma est une industrie et qu'il y a donc énormément d'argent en jeu. Bien qu'on ait tendance à associer les films commerciaux au doublage et le cinéma alternatif au sous-titrage, il ne s'agit pas seulement d'une question de moyens. Certes, le doublage coûte beaucoup plus cher que le sous-titrage, mais le cinéma indépendant est beaucoup plus vrai et authentique, donc logiquement, ces films sont rarement doublés. Il s'agirait en quelque sorte d'une contradiction car le doublage, par sa technique, « déguise » un film avec une autre langue, lui efface toute trace d'authenticité et le film perd ainsi toute sa crédibilité. Mais ce n'est pas aussi simple que cela et les distributeurs de films doivent également prendre en considération les préférences du public. Comme les Français sont habitués à voir des films en version doublée, c'est ainsi que sont diffusés la majorité des films dans les salles françaises. Cela s'applique majoritairement au cinéma américain et surtout aux « *blockbusters* » qui sont vus par le grand public et diffusés dans des multiplex. Ce qu'on appelle les « cinémas de quartier » diffusent eux un autre type de cinéma et il est plus probable d'y trouver des films

provenant de différents pays et sous-titrés. Un exemple intéressant en ce qui concerne le profit est celui du film *Malcolm X*, sorti dans les salles françaises en 1992, initialement en version sous-titrée. Face au succès fulgurant du film, la maison de distribution a immédiatement commandé une version doublée du film qui est ensuite sortie dans un plus grand nombre de salles. Il était impossible d'imaginer que le film puisse être diffusé dans toutes les grandes salles de France en version sous-titrée, car à l'époque, encore beaucoup plus que maintenant, les Français étaient trop habitués au doublage. Il est donc vrai que la plupart du temps, quand le cinéma rime avec profit, il rime avec doublage. Le sous-titrage, lui, rime plutôt avec cinéma indépendant et petit ou moyen budget, et est souvent utilisé pour des films qui sont moins distribués.

The Navigators rejoint cette catégorie de films à budget moyen et rentrerait plus dans la catégorie cinéma alternatif que « *blockbuster* », bien que le film ait eu un succès relativement important en France avec plus de 300 000 entrées. Sur le DVD du film, on trouve une version doublée, mais lors de sa sortie dans les salles, les spectateurs l'ont vu en VOST. Afin de mieux comprendre ce choix d'adaptation, il est essentiel de s'intéresser de plus près au style de Ken Loach car c'est de cette manière que l'on peut comprendre pourquoi le doublage est un paradoxe total au film : à son esthétique, comme à son contenu.

B. Les influences de Loach : néoréalisme italien, Nouvelle Vague française et tchèque

Les films de Ken Loach, tous marqués d'un message politique et social évident, s'inscrivent dans une certaine tradition cinématographique qui n'est pas sans rappeler des mouvements tels que le néoréalisme italien, la Nouvelle Vague française et la Nouvelle

Vague tchèque, trois mouvements qui ont chacun marqué le réalisateur de *The Navigators* et qui ont eu une grande influence sur ce que l'on appelle aujourd'hui le "cinéma social".

Le néoréalisme italien est né sous le régime fasciste de Mussolini, période durant laquelle le cinéma était un outil de propagande qui avait pour seul but de promouvoir une bonne image du pays. Le gouvernement, qui exerçait un contrôle total sur l'industrie du cinéma, usait sans limites de la censure afin que ne soient montrées aucune scène de crime, ni images ou paroles considérées immorales par l'état. La misère du peuple, le chômage ou autre sujet qui ne servait pas à glorifier l'image de l'Italie étaient censurés. C'est à cette époque, vers la fin des années 1930, qu'a été construit *Cinecittà*, un complexe de studios cinématographiques (une sorte de concurrent à Hollywood). Plus de trois cents films y ont été produits de 1937 à 1943. À cette époque déjà, certains réalisateurs commençaient à s'opposer au fascisme et se sont battus pour leur liberté d'expression. Ainsi est né le mouvement néoréaliste avec des films marquants comme *Ossessione* de Visconti, tourné en 1942. Visconti avait été l'assistant du réalisateur français Jean Renoir lors du tournage de *Toni* en 1934, un film qui est considéré comme le précurseur du néoréalisme. Renoir a choisi de travailler avec des acteurs non professionnels, a filmé chaque scène en décors naturels et a conservé la bande-son initiale. On retrouve ces mêmes caractéristiques dans *Ossessione,* tourné dans le nord de l'Italie et qui raconte l'histoire d'un ouvrier et d'une jeune femme qui tombent fous d'amour. Cette dernière est mariée, mais ne supporte plus son mari et va donc, avec l'aide de son amant, le tuer. Visconti cherchait obstinément à défier le gouvernement en remettant en question ce qui devait être montré sur les écrans.

Suite à la chute du chef du régime fasciste, Benito Mussolini en 1943 (la République fasciste italienne de Salo s'effondrera lors de la débâcle allemande du printemps 1945), la réalité sur les conditions de vie de la classe ouvrière et de la vie urbaine a enfin pu voir le jour, grâce à un groupe de réalisateurs qui a mis fin au règne des codes et conventions cinématographiques instauré par l'ancien dictateur. En quittant les studios *Cinecittà* pour aller filmer dans la rue, ils ont montré une réalité beaucoup plus dure. Comme l'explique Susan Hayward dans *Key Concepts in Cinema Studies* (101-102), le cinéma néoréaliste a adopté certains codes stylistiques marqués par une quête de réalité et d'authenticité:

- Le film doit commencer et se terminer par une représentation de la vie de tous les jours. Comme il doit s'agir de la "réalité", on ne doit pas adapter d'œuvres littéraires mais s'intéresser au vrai.
- L'accent doit être mis sur la réalité sociale: la pauvreté et le chômage dans l'Italie d'après-guerre.
- Afin de garantir le réalisme, les dialogues et le langage doivent être naturels, quitte à conserver les dialectes régionaux. Ainsi, il est préférable de travailler avec des acteurs non professionnels.
- Il est préférable d'effectuer le tournage dans des décors naturels plutôt qu'en studio.
- Le film doit avoir un aspect documentaire, doit être tourné en lumière naturelle, à l'aide d'une caméra épaule.

Après une dizaine d'années qui ont vu l'émergence de grands réalisateurs et de films qui ont laissé leur empreinte dans le monde du cinéma, le néoréalisme est en

déclin. Le nouveau gouvernement en a assez d'être témoin de l'étalage de la misère et des souffrances du peuple et préfère montrer à nouveau un cinéma de divertissement. Malgré cela, le néoréalisme a eu un immense impact sur de futurs réalisateurs et sur les techniques de tournage en Europe, aux Etats-Unis et en Inde. Il est évident que ces films ont aussi eu une grande influence sur Ken Loach chez qui l'on reconnaît de nombreuses caractéristiques de ce mouvement cinématographique.

Les films de la Nouvelle Vague en France et de la Nouvelle Vague tchèque ont également eu beaucoup d'influence sur le travail du réalisateur britannique. En France, la Nouvelle Vague a certainement été et continue d'être une référence dans l'histoire du cinéma depuis les années 1950. On associe ce mouvement à une nouvelle génération de réalisateurs qui produisaient des films à petit budget et qui allaient à l'encontre de la mode des années 1950 (adaptations littéraires, films d'époques), qui était surnommée le "cinéma de papa". En l'espace de quatre ans (de 1959 à 1963), on a assisté à l'émergence de plus de 170 nouveaux réalisateurs, souvent jeunes et dotés d'une conscience sociale débordante.

Le coup d'envoi fut donné par *Le Coup du berger*, court-métrage de Jacques Rivette en 1956. D'autres films, comme *Le Beau Serge* (Chabrol, 1958) et *Les 400 Coups* (Truffaut, 1959) représentent des piliers de la Nouvelle Vague, des films qui comme le néoréalisme italien suivaient certaines lignes directrices: décors naturels, acteurs non professionnels, pas de chronologie nécessaire. Ce qu'on appelait le cinéma-vérité ne nécessitait pas vraiment de trame narrative ; il s'agissait plutôt de segments, de caméras qui suivaient des jeunes dans les rues de Paris. Ainsi, la spontanéité et l'authenticité étaient des termes clé et donnaient aux films un aspect documentaire.

Un peu plus tard dans le mouvement, dès 1966, la Nouvelle Vague s'est davantage politisée à travers une attaque intellectuelle sur l'idéologie dominante, qui se traduisait par la critique de divers sujets : l'institution du mariage, la famille, la société de consommation, la guerre du Vietnam, entre autres. Tous ces sujets étaient abordés. Le cinéma n'était plus juste un art en lui-même, mais une façon de détruire les codes de la bourgeoisie. Il s'agissait également d'un cinéma qui allait à l'encontre d'Hollywood (les techniques et méthodes de tournage étaient différentes, pas de "*star-system*"), qui adressait les problèmes personnels, mais aussi politiques, que traversait toute une génération pendant les années 1960. Ken Loach rend d'ailleurs un hommage évident aux *400 Coups* de Truffaut dans la dernière scène de son film intitulé *Sweet Sixteen* dans lequel on voit Liam, le personnage principal courir sur une plage.

Dans un entretien avec Graham Fuller, Ken Loach a déclaré à propos des films de la Nouvelle Vague tchèque: «*... they had a very sharp, wry wit. They made us feel that they were the kinds of films we wanted to make.* » Le mouvement a duré de 1958 à 1969. Avant cela, la Tchécoslovaquie était sous un régime communiste et les films diffusés à l'époque ne présentaient qu'un faux réalisme social. La censure était partout et il était très difficile pour des films étrangers d'obtenir des droits de diffusion. Suite à la mort de Staline en 1956, les artistes tchèques ont récupéré la liberté d'expression qui leur avait été enlevée et avaient à nouveau une voix. La fin des années 1950 et le début des années 60 constituent un âge d'or pour le cinéma tchèque qui, grâce au financement de l'état, a pu s'épanouir sans limites grâce à des réalisateurs, comme Milos Forman et Vera Chytilová qui, à travers leurs films à caractère social et politique dominant, défiaient les limites qui leur étaient imposées par la société. Ils étaient tous deux issus de la prestigieuse école *FAMU* (*Film and TV School of the Academy of Performing Arts in*

Prague), une des meilleures écoles de cinéma au monde. L'âge d'or de la Nouvelle Vague tchèque a pris fin lors de l'invasion soviétique de 1968 et, tout comme le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française, le mouvement continue encore d'influencer le monde du cinéma.

Ces trois mouvements avaient de nombreux points en commun, que ce soit au niveau idéologique, ou sur le plan des techniques employées. Comme l'affirme André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma*, « l'art cinématographique se nourrit d'une contradiction [- celle de tenter de restituer la réalité à l'aide d'artifices ou de la technologie -], il utilise au mieux les possibilités d'abstraction et de symboles que lui offrent les limites temporaires de l'écran» (22). *Le trésor de la langue* offre la définition suivante du mot authentique : « Conforme à la réalité ». *Réalisme* et *cinéma* peuvent donc apparaître comme deux termes contradictoires malgré tout ce qui a été cité ci-dessus. Les techniques employées par ces réalisateurs (acteurs non-professionnels, tournages qui s'effectuent en dehors des studios de cinéma, sujets liés à la réalité sociale, et l'aspect documentaire) ne peuvent-elles donc pas seulement créer un semblant, une illusion de réalité? S'il s'agit certes d'une contradiction, le doublage contribue à complètement détruire ce semblant de réalité et nuit fortement à l'aspect documentaire d'un film. Dans la version doublée de *The Navigators*, le réalisme du film disparaît derrière un malaise causé par des voix qui ne correspondent pas aux acteurs et qui détruisent le climat sonore du film. C'est tout le film lui-même qui est menacé par cette nouvelle bande-son qui envahit et agresse l'écran.

C. The Navigators: *la méthode de Loach*

Tout comme les réalisateurs qui ont fait partie des trois mouvements cinématographiques cités ci-dessus, Loach est reconnaissable pour certaines caractéristiques: techniques (décors naturels, acteurs non ou semi professionnels, éclairage naturel, etc.) et idéologiques (défenseur de la classe ouvrière, message politique dominant). Le mot clé dans le cinéma de Loach est "authenticité", un aspect que l'on retrouve dans *The Navigators*. En expliquant maintenant de quelle manière travaille le réalisateur, il deviendra encore plus évident que *The Navigators* est un film qui, doublé dans une langue étrangère, perd son identité et son essence.

Le scénario du film a été écrit par Rob Dawber, un ancien cheminot de carrière. Il avait d'ailleurs travaillé au département de « *Signalling and Telecommunications* » de *British Rail* à Sheffield où se déroule l'action du film. Il avait donc été témoin en première loge des changements engendrés par la privatisation de *British Rail* dans les années 1990. En tant que représentant syndical, il a continué de travailler sous la privatisation jusqu'en 1997. Malheureusement, Rob Dawber est mort peu avant la sortie du film, de mésothéliome, une forme de cancer qu'il a attrapé en étant directement exposé à l'amiante sur les chemins de fer.

L'aspect documentaire de *The Navigators* ajoute également à l'authenticité du film. Tout semble vrai: le jeu des acteurs, les décors, ce qui n'est pas sans rappeler certains films des mouvements cités auparavant. Ce qu'on appelle le « *docudrama* » est désormais devenu un genre que Janet Staiger, professeure à l'Université de Wisconsin-Madison, décrit ainsi: « *The docudrama is a fact-based representation of real events. It*

may represent contemporary social issues – the 'facts-torn-from-today's-headlines' approach – or it may deal with older historical events» (2002:87).

Ken Loach s'attaque à un sujet de société, la privatisation, dont il montre les effets dévastateurs sur la vie de milliers de travailleurs. Il veut que le spectateur puisse s'identifier à ces hommes et, pour cette raison précise, il ne travaille pas avec des acteurs professionnels, mais avec des personnes *ordinaires* qui lors du tournage auront des réactions *ordinaires*, ce qui ne veut en aucun cas dire *ennuyantes* mais plutôt *vraies* ou *sincères*. Cet aspect du cinéma de Ken Loach est tellement primordial que d'imaginer ce film en version doublée perd tout son sens. De quelle manière des voix étrangères peuvent-elles recréer cette sincérité?

Bien que les acteurs dans *The Navigators* n'aient pas tous eu d'expérience en tant que cheminots, ils étaient tous originaires de la région de Sheffield et aucun d'entre eux n'était un acteur professionnel. Ken Loach a donc choisi des comédiens ou chanteurs qui se produisaient dans des bars ou boîtes de nuit du nord de l'Angleterre et qui n'avaient aucune expérience avec le monde du cinéma. Parmi eux se trouvaient Venn Tracey qui joue le rôle de Gerry, le représentant syndical. Tracey est originaire d'Oldham et a passé plus de quarante années à se produire dans les bars et boîtes de nuit de sa région. Dean Andrews, qui joue le rôle de John, est lui originaire de Rotherham. Cela fait vingt ans qu'il chante dans des boîtes de nuit. Quant à Sean Glenn, le superviseur de l'équipe, il est agent théâtral à Sheffield et n'avait quasiment aucune expérience en tant qu'acteur.

Pour un anglophone qui regarde le film dans sa version originale, l'aspect documentaire du film est troublant, que ce soit visuellement (décors et éclairage naturels) ou au niveau du jeu des acteurs (non-professionnels et qui ont souvent recours à l'improvisation). En effet, les techniques de Ken Loach sont particulières et différentes

de celles de nombreux réalisateurs et une de ces particularités réside dans le fait qu'il laisse beaucoup de liberté à ses acteurs en leur permettant d'être très actifs et ouverts dans leur jeu. Une de ses techniques est de ne pas donner le script aux acteurs, ou alors le leur cacher le plus longtemps possible. Ces derniers recoivent donc généralement leur script la veille du tournage, voire juste avant le début d'une scène. Venn Tracey, qui incarne le personnage de Gerry dans *The Navigators*, a déclaré lors d'un entretien avec *The Observer* en November 2001: « *He would give us a script in the evening for the next day. You'd get little notes – 'Don't tell Charlie or Shaun about this line'. They would have a note – 'Don't tell Venn'. We never saw the whole thing and never knew where the film was going.* »

Lors de la première scène, dans laquelle le superviseur du dépôt (Harpic) annonce la privatisation des chemins de fer, Sean Glenn était étonné de voir que les autres ignoraient son discours. Cela était en fait une directive de Ken Loach qui l'avait en quelque sorte piégé. Losque Glenn a commencé à parler au groupe, il s'attendait à ce que tout le monde l'écoute et soit attentif, mais Loach les avait instruits d'ignorer son discours et de le chambrer. Si on ne donne pas de script aux acteurs, on leur laisse beaucoup de liberté, et Loach ne s'amuse pas à courir derrière ses acteurs en leur indiquant de quelle manière ils doivent jouer chaque scène. Plutôt que de les diriger, il essaie de créer des situations auxquelles ils vont réagir, situations qui peuvent aussi se produire lorsque les caméras ne tournent pas. C'est ainsi que Loach parvient à capturer de vraies émotions de la part de ses acteurs, qui sont mis dans une situation où ils ne dépendent pas d'un script, et doivent donc souvent improviser. Lors d'un entretien avec le réalisateur mené en 1998, Susan Ryan et Richard Porton lui ont demandé pourquoi il accordait un rôle aussi important à l'improvisation, et voici ce qu'il a répondu: *« I do*

think it's important that people play things for the moment. You should play a scene so you don't anticipate what's going to happen. I quite like the actors just getting through the experience of the film. »

Ken Loach considère qu'il serait dangereux de donner le script aux acteurs avant de commencer un tournage et que des répétitions à rallonge résultent en un acteur qui s'habitue à la prochaine phrase qu'il doit prononcer, et les scènes perdent ainsi toute spontanéité. Dans la scène mentionnée précédemment, le résultat aurait été bien différent si Sean Glenn avait été averti du fait que les autres n'allaient pas écouter ce qu'il disait. Sa réaction au comportement des autres n'aurait certainement pas été aussi vraie et l'on peut donc en déduire que de ne pas donner le script aux acteurs est une excellente manière de capturer le réel (c'est-à-dire une impression de réalité et non le fait de voir qu'un acteur est en train de jouer).

Le film s'articule donc autour d'un groupe de cheminots sur leur lieu de travail et il était nécessaire de donner une vision réaliste du métier. Ce qui rend *The Navigators* si authentique est que son sujet en est un qui a eu des répercussions dramatiques sur la vie de milliers de cheminots. Loach n'a en effet pas inventé le sujet de son film. Lorsque le gouvernement conservateur de John Major a décidé de privatiser *British Rail* au milieu des années 1990, la vie de ces hommes a été changée pour toujours. Comme il est montré dans le film, les premières victimes ont été les cheminots, pour qui non seulement les carrières se sont effondrées, mais pour certains leur vie familiale aussi. Néanmoins, Ken Loach ne dramatise pas énormément l'histoire, mais la laisse se développer à travers une série d'incidents. Il se place en tant qu'observateur en maintenant ainsi un côté simple et donc réaliste, ce qui n'est pas sans rappeler le documentaire. Les performances

poignantes des acteurs, la grisaille du nord de l'Angleterre et le scénario écrit par un vrai cheminot sont d'autres éléments qui ajoutent à l'authenticité du film.

III. *The Navigators* ou l'exemple d'un doublage qui n'est pas à sa place

Maintenant que nous avons analysé les particularités du doublage et le style du cinéma de Loach, une contradiction semble apparente. Peut-on affirmer que le doublage ne s'adapte tout simplement pas à un certain genre de cinéma? Le doublage, tout comme un film, nécessite des techniques et des particularités. Voyons maintenant de quelle manière un film est doublé en France et quelles sont les critères pour juger d'un doublage réussi. Le doublage de *The Navigators* repond-il à ces critères?

A. Le doublage en France

Si le but du film de Loach est d'offrir un récit réaliste qui soit en harmonie avec la les faits qui se sont déroulés dans la vie d'individus, comment cela est-il possible avec le doublage? Comment les techniques de Loach qui viennent d'être mentionnées ci-dessus peuvent-elles survivre au doublage, qui comme on le sait, impose une nouvelle identité au film? Analysons donc de plus près le doublage français afin de voir en quelle manière il peut affecter la réception du film. De quelle manière est traduit le langage, si spécifique à une certaine classe sociale anglaise? Le doublage doit forcément ici compenser des lacunes, mais quel effet cela produit-il sur le spectateur?

Dans un article intitulé "*Dubbing practices in Europe: localisation beats globalisation*", Frederic Chaume (2007) explique que le doublage n'est pas une pratique qui s'est globalisée, contrairement au sous-titrage et que chaque pays suit ses propres

méthodes. Dans le cas de la France, une fois que la traduction ou l'adaptation du texte original a été complétée, le texte est projeté en bas de l'écran sur une bande appelée *bande rythmo* par-dessus le film original et ne sera visible que pour les acteurs doubleurs. Cela permet donc aux acteurs de lire le texte alors que le film défile (dans d'autres pays comme l'Espagne, l'Italie ou l'Allemagne, les acteurs enregistrent simplement les dialogues en studio). Au préalable a été réalisé le travail de localisation, qui consiste à accorder la communication à la culture du pays cible (choix des mots, idiomes, formules de politesses, organisation différente des arguments) mais aussi ajuster la longueur des phrases et même la sonorité des mots. Plusieurs éléments guident et aident les acteurs à lire le texte, sous forme de symboles qui leur signalent le moment où ils doivent commencer à lire, quand ils doivent faire des pauses et quand ils doivent terminer. De plus, les *détecteurs* (ceux qui s'occupent de synchroniser les dialogues) ajoutent des symboles qui signalent qu'un acteur doit par exemple prononcer une consonne bilabiale ou alors qu'il s'agit d'un gros plan.

Frederic Chaume propose une méthode d'analyse pour la traduction audiovisuelle et nous invite à nous poser certaines questions, dont les suivantes (en ce qui concerne le doublage seulement):

- Qu'en est-il de la qualité de la synchronisation du mouvement des lèvres ?
- Les dialogues sont-ils crédibles et spontanés ?
- La traduction est-elle cohérente (dans sa globalité mais également d'un point de vue linguistique, et en cohérence avec l'image) ?
- Qu'en est-il de l'aspect technique au niveau du son ? Est-ce qu'on entend clairement les voix et les sons ?

- Comment est le jeu des acteurs ? Est-ce qu'ils surjouent ? Sousjouent ?

Avant d'analyser le doublage de plus près, on peut dire qu'il est globalement de qualité moyenne. A première écoute, et tout au long du film, on entend des voix, mais pas celles des acteurs que l'on regarde sur l'écran, ce qui est perturbant. Il est en effet difficile de passer outre ce fait et il devient évident, voire gênant à l'oreille du spectateur qu'il s'agit d'une nouvelle bande-son à laquelle des acteurs prêtent leurs voix. Qu'en est-il donc de ces voix?

Avant d'entrer dans les détails, notons que le doublage a un avantage par rapport au sous-titrage dans ce film car on y trouve de nombreuses scènes comprenant des dialogues animés durant lesquels les personnages ont tendance à parler en même temps (sans doute l'une des conséquences de l'improvisation). Il s'agit d'un avantage car avec le doublage on peut traduire chaque mot qui est prononcé à l'écran en plusieurs dialogues simultanés, ce qui est impossible avec les sous-titres. Ce qui s'avère donc être un avantage ne l'est qu'en théorie car une nouvelle contradiction se présente : les voix françaises que l'on entend sont des voix enregistrées en studio, sur une nouvelle bande-son, des voix d'acteurs qui sont en train de lire un texte qui défile en bas de l'écran sur lequel est projeté le film, ce qui est en opposition complète avec ce qui se produit dans le film original, où nous voyons un groupe d'acteurs en train de jouer, plus précisément en train d'*improviser* (et qui n'ont donc pas réellement de texte sous les yeux). Ceci présente une contradiction qui est spécifique au film en question. En effet, dans la majorité des films, les acteurs ont un script avec des dialogues qu'ils apprennent par cœur, ce qui peut se rapprocher du travail de l'acteur qui va doubler. Le problème avec *The Navigators* est que les acteurs ne dépendent pas d'un texte rédigé, alors que les

acteurs qui doublent le film en ont un. L'essence même du jeu d'acteur est donc complètement différente, et cela contribue certainement au malaise provoqué par le doublage du film.

Ceci est évident dès le début du film, dans la scène où Harpic annonce à ses employés la privatisation de *British Rail*. Il s'agit d'une scène très spontanée, dans laquelle le personnage qui est censé mener se retrouve en quelque sorte victime, pris au piège, car il ne savait pas que ses camarades allaient agir d'une telle manière lors de son annonce. C'est également lors de cette scène que l'on découvre les voix des principaux personnages du film. Pour quelqu'un qui a déjà vu le film dans sa version originale, il faut un certain temps d'adaptation. Le son, les dialogues, les voix : quelque chose sonne faux. Le film se déroule dans un environnement largement masculin, et dans une scène comme celle-ci, avec beaucoup de personnages qui parlent en même temps, il est parfois difficile de les différencier car les voix finissent pas toutes plus ou moins se ressembler (surtout les voix de quatre personnages : Len, Gerry, Harpic et Bill). On a donc l'impression d'entendre quelque chose de formaté, de calculé et cela peut avoir un effet néfaste sur la performance de l'acteur. Prenons l'exemple du personnage de Lisa, la femme de Paul, qui lors de sa première scène, lorsqu'elle se dispute avec Paul et ne veut ni le laisser entrer, ni accepter ses roses, s'énerve et lui crie dessus. Il y a une exagération dans le doublage, sa voix est beaucoup plus aiguë. Un autre exemple est celui d'une des femmes qui travaillent à l'agence d'intérim. Sa voix française est plus douce et a également pour effet de la rajeunir. Par contre, la voix de Paul est assez similaire à celle de départ et ne semble pas *bizarre* à l'oreille du spectateur. Les voix sont primordiales dans le doublage et il est important d'en trouver qui soient en cohérence avec la voix de départ et la personnalité (ainsi que l'âge) du personnage. S'il y a une chose qui

caractérise les voix dans la version originale du film, c'est leur accent. Le film se déroule dans la région de Sheffield, dans le nord de l'Angleterre, région connue pour son accent, que l'on retrouve chez quasiment tous les acteurs.

B. Limites du doublage : accent, argot et langage grossier

La traduction audiovisuelle est un domaine dans lequel les traducteurs doivent faire face à de nombreuses difficultés et l'une d'entre elles est la question des accents. En effet, comment recréer un accent dans une autre langue? Dans le cas de *The Navigators*, il s'agit non seulement d'un accent qui représente un lieu géographique, mais également d'un accent qui représente une classe sociale, le nord étant le symbole d'une Angleterre industrielle. Le nord de la France est également un lieu fortement industriel et l'on retrouve différents accents dans ces régions. Même si l'on peut créer un parallèle entre le nord de l'Angleterre et le nord de la France (villes ouvrières, temps pluvieux, régions moins riches, etc), il est impossible de substituer l'accent de Sheffield par un accent de Lille, par exemple. Il y aurait un énome décalage entre ce que l'on voit (un groupe de cheminots anglais) et ce que l'on entend (un accent du nord de la France) et cela pourrait provoquer un effet très néfaste sur les spectateurs. De quelle manière les doubleurs du film ont-ils donc adressé ce problème? L'ont-ils même adressé?

À défaut de pouvoir remplacer un accent par un autre accent, les doubleurs ont dû se concentrer sur le registre de langue employé afin qu'il n'y ait pas de décalage à l'écran. Puisque le film nous plonge dans le milieu de la classe ouvrière, le spectateur ne s'attend pas à entendre les acteurs s'exprimer dans un langage soutenu. Il est donc important dans la version doublée d'insister sur un langage plus familier et détendu, mais aussi plus grossier, ce à quoi le doublage parvient certes, mais parfois même un peu trop.

Regardons quelques exemples de phrases qui sont typiques d'un certain registre de langue (et aussi d'une certaine classe sociale), et de quelle manière elles ont été traduites.

Version originale	Version doublée
I brought you some flowers love.	*J't'ai emmené un bouquet de fleurs.*
Hi love !	*Salut Sheila !*
15 quid	*15 livres*

L'ajout du mot *love* à la fin des deux premières phrases est quelque chose de très typique dans la langue anglaise, plus précisément dans un milieu ouvrier. Il s'agit d'un signe affectif qui témoigne également de la bonne nature des gens et renforce l'esprit de camaraderie toujours présent dans les films de Loach. Comme on peut le remarquer, ce mot est omis dans la version doublée, il est en fait omis de la phrase. Dans le troisième exemple, on retrouve de l'argot avec le mot *quid* (équivalent au mot français *balles* anciennement employé pour désigner les francs). Encore une fois, le doublage efface une trace d'authenticité et préfère employer un terme plus neutre (*livres*).

Si certaines expressions ou mots d'argot relatifs à la classe ouvrière anglaise ne trouvent pas leur équivalence dans la langue française et ont un effet de neutralité sur la version doublée, il y a de nombreux passages où un langage plus familier est traduit sans retenue et parfois avec exagération, ce qui a tendance à rendre la version doublée parfois plus grossière. Regardons quelques exemples :

Version originale	Version doublée

I thought it was girls who were supposed to go to the toilets together.	*Je croyais que c'était les filles qui allaient pisser ensemble.*
Can you just watch your language, please.	*Surveille un peu ton langage putain de merde.*
How do you know what's proper ?	*Qu'est-ce que t'y connais au règlement putain ?*
Shut up ! *Who's talking to you ?*	*Va te faire foutre !* *Ça va, occupe-toi de tes fesses la vieille.*
What about the trouble makers ?	*Et les fouteurs de merde ?*

On peut remarquer que dans ces exemples, le vocabulaire de la version doublée est nettement plus grossier que celui des phrases de départ. Dans le premier exemple, un des cheminots est en train de se moquer de Paul et de Mick qui sont en retard car ils étaient aux toilettes. Le verbe *pisser* semble un peu fort ici comparé à l'expression anglaise *to go to the toilets*. Dans les quatre exemples suivants, on assiste à quelque chose de similaire avec une traduction plus grossière (*putain, putain de merde*). Le dernier de ces quatre exemples montre deux phrases qui sont prononcées par Jack, le personnage le plus grossier du film, qui a bien du mal à prononcer une phrase sans la charger d'injures. Ces deux phrases s'adressent à une vieille dame présente dans le *Fish and Chips* où il passe une commande et s'attend à recevoir de la part du gérant une boîte de sardines gratuite. Il s'agit en fait d'un mauvais tour que lui jouent ses amis du dépôt et donc d'une scène à caractère et intention comiques. Jack s'en prend à cette vieille dame et on peut remarquer que bien qu'il soit très grossier avec elle dans la verison originale (il l'insulte clairement), le doublage va encore plus loin en employant des insultes encore plus grossières. Ce qu'il faut noter avec le personnage de Jack, c'est que son vocabulaire grossier le rend davantage comique et que les injures sont utilisées à cette fin. Il s'agit d'un personnage démesuré, extrême dans son langage et c'est pour ces raisons que les traducteurs ne pouvaient en aucun cas censurer toutes ses injures, car cela aurait

complètement vidé le personnage de toute son essence. Par contre, le doublage, en allant trop loin, change la perception du comique, et le personnage de Jack se transforme en un personnage plus désagréable. S'il peut faire rire certains, il est clair qu'il peut également apparaître comme quelqu'un de répugnant, et le doublage renforce considérablement ce sentiment. Le problème que l'on retrouve donc ici, est que les doubleurs ont parfois tendance à exagérer le vocabulaire grossier et nous allons tenter d'expliquer pourquoi dans un instant. Le dernier exemple dans le tableau porte sur l'expression *trouble makers* qui n'a rien d'une expression vulgaire mais qui est traduite comme telle. Les traducteurs auraient pu simplement choisir l'expression française *fauteurs de trouble* mais ont choisi encore une fois un vocabulaire plus grossier.

Il semblerait qu'on ait ici à faire à un cas de compensation. Il faut noter que la traduction audiovisuelle est un domaine où l'on retrouve généralement de nombreux cas de censure. Comme l'explique Yves Gambier, « *avec le doublage, on assiste souvent à une « standardisation ou neutralisation linguistique* » (2002 : 212), ce qui aide à demeurer dans le politiquement correct. Ce n'est pourtant pas le cas ici et je pense que cela peut s'expliquer par la nature même du film de Ken Loach. Comme nous l'avons vu, il est impossible avec le doublage de recréer un accent et les doubleurs n'ont apparemment pas trouvé de solutions pour traduire un certain vocabulaire qui se rattache à la classe sociale en question (et qui est donc lié à la question de l'accent). Si l'on tient compte de ces éléments, on remarque en effet que la version doublée présente d'importantes lacunes et il semblerait que les doubleurs ont voulu compenser ces lacunes en renforçant et en exagérant la manière dont parlent les personnages. Mais en prenant cette liberté, la personnalité des personnages est souvent altérée et on a l'impression que le doublage se concentre bien plus souvent sur la forme que sur le fond.

C. Éléments visuels et éléments verbaux

Comme on l'a expliqué, le problème majeur avec le doublage est qu'il retire à un film tout son caractère, son identité. Contrairement au sous-titrage, où le spectateur lit des sous-titres dans une langue qu'il connaît mais en entend une autre, le doublage efface complètement la présence d'une autre langue. Comment le spectateur peut-il percevoir la nature étrangère du film ? Il ne faut pas oublier que le cinéma fait appel à plusieurs de nos sens et les images sont bien évidemment là pour nous rappeler que le film est bel et bien étranger. Dans un article intitulé « *Translating Non-Verbal Information in Dubbing* » Frederic Chaume explique que « *cultural signs transmitted by visual information ... complement the verbal subtext in the source text* » (1997 : 321). De quelle manière ces éléments, qui, bien que visuels, tiennent une place importante dans le film sont-ils doublés? Chaume explique qu'il existe plusieurs solutions, les plus communes étant de :

- montrer les éléments non verbaux et laisser le spectateur les interpréter ou les décoder selon sa culture, son savoir
- montrer les éléments non verbaux et donner une explication verbale ou y faire référence à travers des mots

Comme dans chaque film, on retrouve de nombreux éléments non verbaux dans *The Navigators*. Essayons de voir les moyens qu'ont employés les doubleurs pour les transmettre au spectateur. Notons que les cultures française et anglaise sont relativement similaires, ce qui permet au spectateur français de pouvoir comprendre certaines choses qui ne sont pas dites ou expliquées. Ceci aurait été beaucoup plus complexe s'il s'agissait d'un film provenant d'une culture complètement différente. Car n'oublions pas qu'il

existe dans les films un double moyen de communication : le verbal et le visuel. On comprend un film grâce à ce que l'on entend et ce que l'on voit, et il est impossible de dissocier les deux. Il faut donc qu'il y ait une cohérence entre ces deux niveaux. Premièrement, voyons quels éléments visuels peuvent faire comprendre aux spectateurs qu'ils s'agit d'un film étranger :

- Les voitures roulent à gauche. Il y a en fait deux scènes dans le film où la caméra est placée dans le siège arrière d'une voiture et montre le conducteur en train de rouler, puis sortir de la voiture.
- Le *Fish and Chips*, lieu typiquement anglais.
- *The Woodman*. Il s'agit d'un pub, encore un lieu symbole de l'Angleterre. La caméra montre d'abord le lieu de l'extérieur puis on retrouve un groupe de personnages à l'intérieur. Il s'agit également d'un lieu représentant la convivialité (la propriétaire du lieu laisse les cheminots utiliser sa salle de bain et ils s'appellent par leur prénom).
- *British Rail*. Bien évidemment, ce n'est pas un mystère pour le spectateur français qu'il s'agit d'un film anglais qui se déroule en Angleterre (Ken Loach étant un réalisateur très connu en France). De plus, il est indiqué dès la première scène une date et un nom de lieu (Sheffield). Le nom de la compagnie *British Rail* est mentionné et vu à plusieurs reprises et ne représente pas un mystère pour le spectateur.

Regardons maintenant un exemple de cas où l'élément visuel n'est pas expliqué et où il est donc attendu du spectateur qu'il comprenne lui-même. Lors d'une scène, les cheminots arrivent au travail et deux hommes sont à nouveau en train de changer la

pancarte sur laquelle est affichée le nouveau nom de leur compagnie. Sur la nouvelle pancarte on peut lire : *« Gilchrist Engineering - Quality service. On time. Every train. »* Aucun des personnages présents dans cette scène ne lit la pancarte, mais la caméra la montre clairement. Les traducteurs de la version doublée auraient pu facilement ajouter un sous-titre pour traduire la deuxième ligne de la pancarte, qui s'avère être importante quant au message du film. Il y a en effet une grande part d'ironie dans cette scène car cette pancarte qui promet un service de qualité, des trains à l'heure et ce à chaque fois, est montée sur fond d'une réalité toute autre : un système intéressé par le profit qui se soucie bien peu du service ou de la sécurité de ses passagers. Ceci apparaît clairement dans la scène où les cheminots doivent se rendre sur un lieu où il vient de se produire un accident afin d'évaluer l'importance des dégâts. Ce qu'ils y trouvent sont des hommes glués à leur téléphone, cherchant à savoir quelle compagnie sera responsable et devra payer le prix. Il aurait donc été judicicieux de la part des doubleurs d'inclure des sous-titres pour traduire la pancarte, car dans ce cas, le fait de connaître même un minimum de la culture anglaise n'aide pas. On ne peut pas s'attendre à ce que chaque spectateur français comprenne ce qu'il y a d'inscrit sur cette pancarte.

Prenons un autre exemple. Il s'agit d'une des premières scènes du film dans laquelle les hommes arrivent au travail et encore une fois on voit deux hommes afficher une pancarte : « *East Midlands Infrastructure* » (il s'agit en fait d'une scène qui précède celle mentionnée ci-dessus). Les hommes regardent la pancarte et se demandent de quoi il s'agit, ce à quoi répond un des personnages :

Version originale	**Version doublée**

That's what we're gonna be called from now on.	*C'est le nom de la boîte où on bosse maintenant.*

Remarquons que la version doublée explicite ce qui est dit dans la version originale et annonce clairement que « *East Midlands Infrastructure* » est le nom de la compagnie pour laquelle ils travaillent désormais. La question qui se pose avec ce genre de difficultés est donc de savoir si l'on doit assister le spectateur dans sa compréhension du film ou non. C'est une question qui se pose également à d'autres niveaux en traduction, et souvent en ce qui concerne les éléments culturels vus ou mentionnés.

D. Le doublage, une domestication en soi

Foreignization et *domestication* sont deux termes utilisés en traduction qui définissent deux méthodes différentes lorsqu'il s'agit de transposer un texte d'une langue à une autre. *Foreignization*, selon Hatim « *is a translation strategy which deliberately breaks target linguistic and cultural conventions by retaining some of the 'foreignness' of the source text* » (Hatim :2001, 46). Cela indique que le traducteur conserve ce qui est inconnu dans la langue d'arrivée (comme par exemple des éléments culturels : un nom de boisson, de marque, le nom d'un artiste etc.) mais commun, unique ou typique pour la culture de la langue source. On conserve cet aspect étranger car il serait plus excitant et motivant pour le lecteur. Friedrich Schleiermacher voyait en cette méthode de traduction un élément clé dans l'éducation culturelle de l'Allemagne au début du 19^{e} siècle. Venuti (1995) décrit la *domestication* comme un remplacement des différences linguistiques et culturelles par des éléments qui seront connus aux lecteurs de la langue d'arrivée. La stratégie est d'intervenir lorsque ces éléments étrangers notés ci-dessus constituent une

barrière quant à la compréhension du texte. Grâce à certaines transformations (comme par exemple substituer le nom d'un artiste issu de la culture de départ à un nom d'artiste issu de la culture d'arrivée), on permet donc aux lecteurs de la langue d'arrivée, qui sont issus d'un lieu géographique différent et avec une culture, une histoire et une société différentes, d'avoir une compréhension plus complète du texte. Certains, comme Tymoczko (1999), critiquent cette dichotomie en expliquant qu'ainsi, une traduction peut être radicalement proche du texte source sur certains aspects, mais radicalement éloignée sur d'autres. Cela peut donc nuire à l'orientation que doit suivre une traduction.

Le doublage est par définition une domestication, mais certains éléments culturels mentionés dans le film ne sont pas connus de la grande majorité du public français. Quelle technique est donc employée dans ces cas-là ? Il semblerait que les traducteurs aient ici eu recours aux deux. Voyons quelques exemples.

Version originale	**Version doublée**
I went to the SS yesterday	*Je suis allée aux allocs hier*
Child support agency	*Les allocs familiales*

Ces deux phrases sont prononcées par Lisa et adressées à Paul, parents de deux petites filles. On a donc ici un cas de domestication car le doublage explique ce que veut dire *SS (Social Services)* et *Child Support Agency*. Ce qui est intéressant, c'est que le traducteur a utilisé la même expression *(allocs, allocs familialies)* pour deux termes qui sont à la base différents, l'un étant plus vague que l'autre. Dans d'autres cas, on assiste à des cas de *foreignization*, par exemple :

Version originale	Version doublée
Are you a Sheffield Wednesday fan ?	*Ah, vous êtes supporter de Wednesday ?*

Dans cet exemple, une des femmes qui travaillent à la boîte d'intérim demande à Mick s'il est fan de l'équipe de football *Sheffield Wednesday*. Le doublage n'explicite pas qu'il s'agit d'une équipe de football (bien que Mick porte à ce moment-là le maillot de l'équipe). La jeune femme lui dit ensuite qu'elle ne lui en tiendra pas compte. Ce que le spectateur français ne peut pas savoir, c'est qu'il existe une grande rivalité entre les deux équipes de la ville de Sheffield (*Sheffield United* et *Sheffield Wednesday*) et que la remarque de la jeune femme ne fait qu'accentuer le fait qu'il s'agit d'une lutte et qu'elle et lui n'évoluent pas dans la même catégorie. Il n'aurait pas été impossible ici de changer un peu le discours et que la femme réponde qu'elle est supporter du club rival. Mais les traducteurs ont préféré ne pas expliquer. Ce qui est dommage, c'est qu'il n'y ait pas de cohérence au niveau de la traduction, ce qui peut s'expliquer encore une fois par les contraintes imposées par le doublage. Si, comme on l'a mentionné plus haut, le doublage a tendance à accorder plus d'importance à la forme qu'au fond, cela n'exclut pas le fait que l'on retrouve dans le film certains choix de traduction douteux.

E. Un doublage qui entraîne des erreurs

À plusieurs reprises dans le film, on remarque que le sens de certaines phrases est changé, ce qui s'explique parfois par les contraintes imposées par le doublage, mais pas toujours. Un exemple intéressant est celui des sommes d'argent. Dans la majorité des

cas, les traducteurs ont changé le montant de la somme mentionnée. Voici quelques exmples :

Version originale	Version doublée
2.65	*4.25 livres*
110 quid	*180 livres*
9670 quid	*9677 livres*

Comment peut-on expliquer ce choix ? Il pourrait s'agir de la question de synchronisation du mouvement des lèvres, mais si l'on prononce chaque somme dans les deux langues, on réalise que le problème n'est pas là et que les sommes de départ auraient fonctionné à ce niveau-là. De plus, la question de synchronisation devient surtout un problème lorsqu'il s'agit de gros-plans. Or, dans les exemples en question, la caméra se trouve à une distance plutôt éloignée de la personne qui parle. Dans le deuxième exemple, on ne voit même pas la bouche du personnage au moment où il prononce la somme. Cette question reste donc un mystère. Peut-être que la personne qui a effectué la traduction a eu un souci de compréhension, ou peut-être que la traduction a été précipitée, dû à des contraintes de temps?

On retrouve un cas quelque peu similaire dans la dernière scène du film quand les hommes parlent de l'enterrement de Jim. Lorsque Gerry leur demande où et quand l'enterrement aura lieu, John répond :

Version originale	Version doublée

Tuesday morning, 11 o'clock.	*Lundi matin à 11h30.*

Ici, on peut admettre qu'au niveau du mouvement des lèvres, le mot *lundi* correspond plus à *Tuesday* que *mardi*. Mais encore une fois, la caméra est à une telle distance que cela ne change finalement rien. En ce qui concerne l'heure de l'enterrement, les traducteurs ont choisi de traduire *11 o'clock* par *11h30* sans doute par souci de temps de parole, afin que les deux soient aussi longs à prononcer. En traduisant simplement par *11h*, le risque était qu'à l'écran on voit les lèvres de John en mouvement mais sans entendre de son. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une information de la plus grande importance dans ce cas-ci et elle n'altère en rien le sens du film, mais c'est un bon exemple de la manière dont fonctionne le doublage. Bien que ce soit un traducteur qui adapte le texte d'une langue à l'autre, cette traduction n'est en aucun cas le produit final. Une fois que le texte a été traduit, il est en effet modifié par des dialoguistes qui manipulent la traduction afin de la rendre naturelle, spontanée et surtout pour atteindre une bonne synchronisation du mouvement des lèvres. Dans l'exemple qui vient d'être cité, c'est certainement un dialoguiste qui a décidé de traduire *11 o'clock* ainsi. Un des problèmes est que les dialoguistes ne sont pas toujours qualifiés dans l'usage de la langue d'arrivée. Ils sont très doués dans leur domaine et maîtrisent la langue source, surtout en ce qui concerne le régistre oral et la synchronisation du mouvement des lèvres, mais ils vont parfois jusqu'à transformer complètement le sens d'une phrase juste pour arriver à une parfaite synchronisation (Chaume, 2007).

Voici un autre exemple d'une traduction qui n'est pas tout à fait exacte :

Version originale	Version doublée
They're a different company now and I don't want them spying on us.	*Ils sont d'une autre entreprise maintenant et ils nous espionnent.*

Dans la version originale, Harpic dit à ses employés qu'il ne veut pas que les employés d'une autre entreprise les espionnent, mais en français, il affirme qu'ils les espionnent. Le sens de sa phrase est donc transformé, ce qui rend le personnage complètement paranoïaque en français. Encore une fois, on peut imaginer qu'il ne s'agit pas d'une erreur de la part du traducteur mais plutôt d'une modification qui a été apportée par le dialoguiste pour des raisons plus techniques.

Essayons maintenant de répondre aux questions soulevées par Frederic Chaume pour évaluer ce doublage. La synchronisation du mouvement des lèvres n'est pas parfaite dans le film, mais ce n'est absolument pas quelque chose que l'on remarque en tant que problème. Le peu de gros plans sur les personnages favorise certainement cet effet. Malheureusement, les dialoguistes se concentrent parfois trop sur cet aspect de forme (comme on a pu le voir avec l'exemple du jour de l'enterrement de Jim ou lorsque des sommes d'argent sont mentionnées) aux dépens du sens de ce qui est dit (le fond), ce qui résulte ultimement en certaines phrases qui deviennent de fausses traductions. Néanmoins, la traduction reste globalement cohérente au niveau linguistique. En ce qui concerne la traduction au niveau rapport image et son, elle demeure peu cohérente car les voix similaires et parfois mal choisies, ainsi que le son, nous rappellent sans cesse qu'il s'agit d'une nouvelle bande-son, et cela est distrayant pour le spectateur. Le son est d'ailleurs meilleur dans la version doublée que dans la version originale où l'on n'entend pas toujours ce que chaque personne dit car ils parlent souvent en même temps. Dans la

version doublée, on entend chaque voix et cela n'est pas un avantage car ça renforce le côté peu naturel, que l'on ne retrouve pas dans la version originale. Les acteurs ont aussi tendance à surjouer les scènes (comme l'a démontré l'exemple de la voix de Lisa dans la scène où elle se dispute avec Paul).

Ce que l'on retient surtout dans la verison doublée de *The Navigators* est le manque de naturel, que ce soit au niveau des acteurs (dans leur jeu et dans leur voix) ou au niveau visuel car il est évident que ce que l'on entend n'est pas en synchronisation directe avec ce que l'on voit. Peut-on aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un doublage raté ? Je ne le pense pas. Il s'agit juste d'un film qui ne devrait pas être traduit ainsi car le doublage lui retire toute son authenticité.

IV. *The Navigators* : un sous-titrage parfois défectueux, mais solide

Si l'on convient que le doublage ne parvient pas à retransmettre l'essence du film de Ken Loach, mais qu'il le transforme et le domestique, qu'en est-il du sous-titrage ? Cette méthode de traduction correspond certes mieux à ce type de cinéma, mais tout sous-titrage n'est pas de bonne qualité. Qu'en est-il de celui-ci ?

A. Sous-titrage et réception des films sous-titrés

Tout d'abord, il est important de noter que c'est la version sous-titrée du film qui est sortie dans les salles de cinéma en France, en janvier 2002 (la version doublée étant uniquement présente sur le DVD français). Notons également que le film a connu un franc succès dans les salles françaises en faisant 313 647 entrées[2]. Il existe

[2] Afin d'obtenir ce chiffre exact, la société de distribution du film, *Diaphana Distribution*, a été contactée par courriel. Ce chiffre est la réponse qui m'a été envoyée.

indéniablement un engouement de la part des Français pour le cinéma de Ken Loach, qui remonte à ses premiers films. Il sera intéressant de voir de quelle manière la traduction de ses films joue un rôle dans la réception. Est-ce que cet engouement serait aussi fort si ses films sortaient tous dans les salles en version doublée ? Les études sur la réception des films sous-titrés sont encore rares à l'heure actuelle, mais il existe une nécessité d'explorer cette sphère malheureusement trop ignorée. En attendant, voyons de quelle manière un film est sous-titré en France. Le sous-titrage de *The Navigators* est-il réussi ? À quelles difficultés le traducteur-adaptateur a-t-il dû faire face ? Si l'on prend en considération l'amour que porte la France à Ken Loach, peut-on croire que les sous-titres jouent un rôle dans cet engouement, ou s'agit-il d'autre chose ?

1. Comment fonctionne le sous-titrage en France ?

Comme nous l'avons fait avec le doublage, regardons de quelle manière travaille le traducteur de sous-titres en France. Comme l'explique Yves Gambier (2004 :2), le travail de sous-titrage se fait en plusieurs étapes. Le dialogue original écrit et traduit est d'abord découpé en séquences, en fonction du rythme du film. L'opération de repérage consiste à placer les sous-titres afin qu'ils soient exactement où la phrase correspondante est prononcée, puis de leur attribuer deux *timecodes* d'entrée et de sortie. Par exemple, si on a un acteur qui prononce une phrase entre 00:10:05, et 00:10:35 (h:min:sec), ces deux *timecodes* détermineront la valeur d'entrée et de sortie du sous-titre correspondant, qui aura à disposition sur l'écran, dans ce cas, 30 secondes. Un logiciel calcule ensuite, en fonction du temps nécessaire à la lecture, le nombre de caractères disponibles pour le sous-titre. À partir d'un autre logiciel, le traducteur va adapter les dialogues traduits en fonction des caractères à disposition. Comme la lecture d'un dialogue écrit est plus lente

que l'écoute du dialogue original, il s'agira d'un dialogue contracté (nous reviendrons dans un instant sur les contraintes liées à la rédaction des sous-titres). À l'aide d'un autre logiciel, le traducteur ajoutera donc les sous-titres sur une disquette. Le film, accompagné des sous-titres, sera ensuite présenté au client (en présence du traducteur). L'opérateur pourra déplacer, raccourcir, modifier les sous-titres, selon les besoins et les désirs du client et, finalement, valider le travail.

Le sous-titrage représente donc à la fois « une activité de production matérielle d'une entreprise » mais également « l'œuvre d'un auteur » (Becquemont :1996). Cet auteur, que l'on appelle un traducteur-adaptateur ne peut en aucun cas restituer tous les éléments communicatifs. Il est obligé de faire une sélection sévère et de choisir les éléments textuels fonctionnels de ceux qui sont accessoires. La restitution du message doit être le pivot autour duquel tourne le travail du traducteur ; traduire, dans ce contexte précis, signifie remplacer un message, ou une partie de celui-ci, énoncé dans une langue déterminée, par un autre message équivalent énoncé dans une autre langue et à travers un autre canal, c'est-à-dire passer du langage oral au langage écrit.

Comment peut-on donc résumer le travail du traducteur et quelles compétences doit-il détenir ? Il doit bien sûr avoir une excellente connaissance de la langue de départ et de la langue d'arrivée. Il doit être précis dans ses choix lexicaux de manière à exprimer tout ce qui est derrière le processus communicatif de départ en un minimum d'espace et de temps, en laissant intacts la fonction et l'effet souhaités par l'auteur de l'original. Ceci explique la grande fréquence des traductions littérales dans les sous-titres, qui doivent non seulement être simples et immédiats pour permettre au public de lire et de comprendre rapidement, mais aussi être très riches en signification afin de pouvoir produire l'effet désiré sur le spectateur qui écoute le film dans sa langue originale.

Le traducteur doit avant tout avoir une vision biculturelle, sa tâche étant d'identifier et de résoudre les disparités entre le signe et la valeur entre les cultures. Il doit, en outre, être un lecteur critique, c'est-à-dire un lecteur attentif du texte dans la langue de départ. Comme il a la possibilité de lire le texte avant de le traduire, il a le pouvoir d'aider le lecteur en rédigeant à son intention un texte clair. Le sous-titrage peut en effet représenter un défi pour le spectateur, qui doit à tout moment être attentif. L'activité de lecture et la vision du film peuvent constituer un ensemble parfois éprouvant, surtout dans un film condensé au niveau des dialogues.

Alors que le doublage mutile la bande-son, le sous-titrage, il est certain, mutile quelque peu l'image. La discrétion est donc devenue un mot clé en matière de sous-titrage (chaque sous-titre est limité à deux lignes). Le temps de présence à l'écran de chaque sous-titre ne doit être ni trop court, ni trop long, et les sous-titres doivent bien évidemment être visibles et lisibles tout au long du film, ce qui représente un défi au niveau des couleurs (tout le monde a déjà fait l'expérience fâcheuse de sous-titres blancs sur fonds blancs).

2. La réception des films sous-titrés

Le sous-titrage (tout comme le doublage) est généralement analysé et disséqué de manière négative. Les chercheurs ont tendance à se concentrer sur les problèmes associés au sous-titrage (espace, condensation, etc.) sans vraiment mettre en valeur les aspects positifs. Le sous-titrage rime certes avec contraintes et restrictions, mais cela veut-il dire qu'il ne peut pas pour autant être réussi ? N'oublions pas que visionner un film avec des sous-titres ne doit pas se limiter au texte projeté en bas de l'écran. Le film sous-titré reste un film et il va donc faire appel à plusieurs de nos sens. Peu d'études ont été conduites

sur la réception des films sous-titrés et sur la manière dont les gens les regardent. Linde et Kay (1999 :35-39) proposent plusieurs manières d'évaluer la réception[3] :

- Les sondages, présentés sous forme de questionnaires ou d'entretiens composés de questions adressées aux spectateurs.
- Des méthodes expérimentales qui nous montrent les effets de certaines caractéristiques de la traduction.
- Des procédures contrôlées qui étudient les différentes formes d'attention du spectateur (le spectateur est-il actif/passif/partial/global/linéaire). Pour cela, on peut utiliser des moniteurs ou caméras qui étudient le mouvement des yeux.

Ces méthodes pourraient certes nous aider à comprendre de quelle manière les spectateurs digèrent les sous-titres, car chaque personne regarde un film (sous-titré) d'une manière différente. Certains préfèrent se concentrer sur les images, d'autres sur l'intrigue, d'autres encore sur le dialogue (ou le sous-titrage). De plus, on peut être un spectateur actif, passif, partial, etc. Il est possible que deux types de spectateurs différents puissent être en désaccord sur les choix du traducteur-adaptateur.

Néanmoins, le spectateur qui décide de voir un film dans sa version originale sous-titrée n'est-il pas conscient des difficultés de traduction ? Ne s'attend-il pas à ce qu'il y ait des « pertes » (terme souvent associé au sous-titrage) au niveau du contenu ? En effet, lorsque le spectateur doit lire des sous-titres tout au long d'un film, certains aspects visuels lui échappent : les mouvements du corps, les expressions sur les visages, le ton de la voix des personnages, la manière dont bouge la caméra, tous ces éléments qui constituent le langage d'un film. Les pertes représentent donc un fait et chaque film en

[3] Pour cette étude, un questionnaire a été préparé sur les deux versions de *The Navigators* : doublée et sous-titrée. Les résultats seront analysés dans la partie suivante.

est victime lors du processus de sous-titrage. Si, comme on l'a noté précédemment, le doublage efface tout l'aspect étranger d'un film, les sous-titres sont là pour sans cesse nous le rappeler, ce qui nous ramène également à la réalisation et au fait qu'il s'agit d'une traduction.

Selon Gottlieb (1994), le sous-titrage est une « traduction diagonale », l'on part d'un mode oral pour arriver à un mode écrit, et non une « traduction horizontale », dans quel cas on part d'un code écrit pour arriver à un code écrit, ou d'un code oral pour arriver à un code oral. Ying-Ting Chuang (2006 :374-376) préfère le terme de « traduction intersémiotique » et encourage une approche multimodale[4]. À l'instar du mode parlé, la traduction des sous-titres implique d'autres modes sémiotiques, comme le mode des effets sonores, le mode des images mobiles, le mode musical et le mode écrit. De quelle manière le traducteur utilise-t-il la signification spécialisée de chaque mode ? Comment utilise-t-on dans la traduction des sous-titres les ressources jadis ignorées et pourtant significatives de la multiplicité des modes ?

B. The Navigators *: analyse du sous-titrage*

N'importe quel adepte du cinéma de Ken Loach vous dira qu'il préfère visionner ses films en version sous-titrée plutôt qu'en version doublée. Dans la partie précédente, nous avons expliqué pourquoi le doublage semble être une contradiction dans ce type de cinéma. La version sous-titrée du film est intéressante car elle semble appuyer un fait : il ne peut exister de sous-titrage parfait (tout comme il ne peut exister de traduction parfaite). Les inconvénients listés ci-dessus représentent des réalités qui seront présentes

[4] Cela nous renvoie à Jakobson (1959) qui distinguait trois types de traduction : intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique. La traduction intersémiotique interprète un signe verbal au moyen de signes tirés d'un système de signes non verbaux ; c'est le cas par exemple lorsqu'un roman est traduit en film.

dans tout film sous-titré. Bien que les contraintes soient nombreuses, il est possible d'offrir un sous-titrage solide qui tienne la route.

1. La langue des sous-titres

Il est naturel de se demander si la langue des sous-titres est une langue écrite ou une transcription de la langue parlée ; en d'autres termes, si le traducteur, en affrontant le processus de rédaction du texte écrit et traduit (le sous-titre) s'est mis dans la position de celui qui doit respecter les règles et les paramètres typiques de l'écrit ou si, au contraire, il se permet de transposer par écrit la langue et les caractéristiques typiques du langage parlé commun. Le traducteur-adaptateur devrait reproduire un type de langue qui, bien que n'étant pas définissable comme transcription du langage parlé, garde de celui-ci suffisamment de traits caractéristiques pour être associée à la scène que l'on voit à l'écran.

Ce dernier point est important quant à l'analyse du sous-titrage de *The Navigators*. S'agit-il d'une traduction *fragmentaire* qui se limite à reproduire les aspects lexicaux et syntaxiques du dialogue original, ou est-ce que le traducteur parvient à restituer l'atmosphère ou les variations de sens données par les voix, les intonations, les accents, etc. ? Loin d'être complètement exhaustifs, les sous-titres obligent le public à faire constamment référence aux voix de la bande-son originale, aux variations d'intonations et aux images pour saisir la signification des mots qui sont imprimés sur l'écran. Il est souvent impossible d'exprimer sous forme écrite tous les effets fonctionnels (communicatifs) des composants du langage non verbal.

Comme il a été mentionné dans la partie précédente sur le doublage, l'accent du nord de l'Angleterre est une caractéristique importante des personnages du film, tout

comme l'est l'argot et le vocabulaire des personnages, pour la plupart familier. Le problème de l'accent n'en est bien sûr plus un avec le sous-titrage car le spectateur entend les vraies voix des personnages. Cela ne veut bien évidemment pas dire qu'il va distinguer un accent, mais il comprendra certainement, grâce au langage filmique, que le film se déroule dans un milieu ouvrier et que les personnages n'emploient pas un anglais très formel. La question de langue écrite et langue parlée est donc mise en parallèle avec la relation entre le code oral et le code écrit. De quelle manière le traducteur-adaptateur a-t-il donc procédé?

Prenons l'exemple, de ce que l'on appelle en anglais les « *question tags* », formules beaucoup utilisées dans le film et qui appartiennent plus au mode parlé qu'écrit (Chuang : 2006). Comme l'on peut voir dans les exemples qui suivent, ils sont ignorés dans les sous-titres :

Version originale	**Version sous-titrée**
You're not late, are ya?	*T'es pas en retard?*
Well, it's good money for us, innit?	*On touche un bon paquet.*
Well he shouldn't, should he?	*Il devrait pas.*
It's a railway job, innit?	*C'est un boulot de cheminot?*

Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, cette construction de phrase étant employée à maintes reprises tout au long du film. Le traducteur a donc ici en quelque sorte adapté une langue orale en une langue écrite, mais tout en conservant un certain langage qui reste fidèle au dialogue original. Cela est visible dans les premier et

troisième exemples, dans lesquels la forme négative française n'est pas grammaticalement correcte (omission du *ne*) et qui nous renvoie donc à un français parlé, où l'omission du *ne* est chose courante. On peut aussi noter la présence d'argot dans le sous-titrage (*bon paquet*, *boulot*), qui finalement compense d'une certaine manière les parties de phrases (*question tags*) non traduites. Le traducteur aurait pu rester encore plus fidèle au dialogue original si le premier exemple avait été traduit par : « T'es pas en retard, hein ? » Ce même « hein » aurait également pu être utilisé à la fin du quatrième exemple, mais il est évident que le traducteur a préféré adapter une langue parlée à une langue écrite. De plus, le « hein » aurait pu porter à confusion car il s'agit d'un mot qu'on a beaucoup plus l'habitude d'entendre que de lire. D'où le risque de traduire avec un langage également « parlé ». Cela peut perturber le spectateur qui pense qu'il a affaire à une traduction médiocre composée de langage familier.

Les injures peuvent également représenter une autre caractéristique du langage parlé, et l'on en entend régulièrement tout au long du film. De quelle manière le traducteur a-t-il procédé face aux injures ? Comme le montreront les exemples qui suivent, les injures peuvent avoir des intentions différentes dans un film.

Dans *The Navigators*, les personnages ont tendance à devenir plus grossiers au moment où ils s'énervent. Voici l'exemple d'une scène où Harpic annonce aux quelques travailleurs qui sont encore là, que leur dépôt va fermer d'ici peu mais qu'ils doivent continuer à venir pointer chaque jour, alors qu'il n'y a pas de travail. Mick s'énerve et s'en prend violemment à ce dernier. Dans la première phrase, Harpic s'adresse à Gerry, puis Mick répond :

Version originale	Version sous-titrée
Gerry, it's about being efficient. *Efficient!* *Fucking efficient!* *You and your fucking clock!* *I'll fucking put it up your fucking ass!*	*On vous demande d'être efficaces.* *Efficaces!* *Toi et ta putain de pointeuse!* *Je vais te la foutre dans le cul!*

Mick se lève alors et s'en prend physiquement à Harpic. Il s'agit donc d'une scène relativement violente et ce qu'il est intéressant de signaler ici est la manière dont les sous-titres appuient cette violence. Cette fois-ci, les injures ne sont pas ignorées (comme elles le sont à d'autres endroits pendant le film) et les points d'exclamation insistent également sur l'aspect violent de la scène. Si les injures n'avaient pas été traduites dans cette scène, les sous-titres n'auraient pas traduit la colère de Mick comme il le faut. On peut affirmer qu'ici, le langage parlé a été retranscrit comme tel, car dans le cas contraire, cela aurait provoqué un énorme décalage entre ce qu'entend le spectateur (Mick qui hurle de colère), ce qu'il voit (Mick qui s'en prend physiquement à son patron), et ce qu'il lit (les sous-titres). Il était donc nécessaire de voir cette colère dans les sous-titres et de maintenir une certaine cohérence.

Si l'on continue dans cette logique, on peut néanmoins rencontrer des problèmes. Comme nous l'avons mentionné, les sous-titres se doivent d'être discrets. Cependant, on reproche généralement aux sous-titres de ne pas donner assez au spectateur et cette contradiction est à la base du problème. Lors d'une scène de dispute, comme celle mentionnée ci-dessus, une autre solution pourrait être d'utiliser des lettres majuscules et plus de points d'exclamations, mais cela risquerait de prendre trop de place sur l'écran et d'être gênant pour le spectateur. Les sous-titres ne seraient à ce moment-là plus discrets du tout. De plus, on peut se demander si cela est vraiment nécessaire. En effet, le

spectateur entend très bien quand deux personnages se disputent. Le ton de la voix monte, les gestes s'accentuent et c'est donc le langage filmique qui contribue à la compréhension d'une scène. Les lettres majuscules et les points d'exclamation seraient-ils donc nécessaires dans ce cas-là?

Bien que l'on entende des injures tout au long de *The Navigators*, le traducteur-adaptateur a choisi de traduire le langage grossier à certains moments seulement. Pourquoi? Pour tenter de répondre à cette question, prenons l'exemple d'une scène d'une nature complètement différente de celle mentionnée précédemment, mais également chargée en langage familier. Il s'agit de la première scène où apparaît Jack, personnage comique qui ne peut s'empêcher d'employer le mot « *fucking* » à répétitions. Voici un extrait de cette scène où il s'adresse à ses collègues :

Version originale	**Version sous-titrée**
You know what they've just fuckin done? *They've just fuckin told me that* *my job's fuckin finished with* *You know what they're gonna do?* *Give it to some fuckin outside fuckin contracter* *That's what they're gonna fuckin do.*	*Vous savez ce qu'ils m'ont fait?* *Ils m'ont dit* *que j'avais plus de boulot, putain.* *Ils vont le refiler* *à une entreprise privée.* *C'est ça qu'ils vont faire.*
I'll tell you what, it's enough to make you fuckin swear, innit?	*Tout ça, ça donne envie* *de dire des gros mots!*

Lors de cette première scène, Jack prononce le mot « *fucking* » 17 fois en l'espace de 50 secondes. Dans les sous-titres, ce mot est traduit seulement 3 fois (par « putain »). Ce choix peut s'expliquer de plusieurs manières :

- Il faut considérer le fait que l'on passe du code oral au code écrit et que cependant on ne peut pas simplement transposer le discours original. Entendre des gros mots et les lire ne provoque pas le même effet chez un spectateur.
- Il s'agit d'une scène à intention comique, et la répétition du mot « *fucking* » contribue certainement à l'humour. Néanmoins, le discours de Jack ne devient humoristique qu'à partir du moment où il est prononcé à l'oral. C'est la voix de Jack, sa façon de parler qui rend ce qu'il dit drôle.
- Le mot « *fuck* » est un mot qui est universel depuis longtemps. Il s'agit d'un mot qui revient dans un grand nombre de films ou programmes en anglais. Il n'y a nul doute qu'un français comprend ce mot et sa traduction peut donc sembler inutile aux yeux du traducteur.

Employer le mot « putain » 17 fois dans les sous-titres serait une erreur, car cela pourrait choquer le spectateur, qui n'y verrait pas forcément le côté humoristique. Le problème principal est que le public français rira certainement beaucoup moins à cette scène, surtout à la dernière phrase, qui perd tout son sens dans les sous-titres et qui paraît un peu innocente. Il est donc important pour le traducteur-adaptateur de faire attention à la traduction des injures. Ici, il fait un bon travail car il insiste sur les injures à certains moments (la scène où Mick s'énerve contre Harpic) et moins à d'autres (scène de Jack), ce qui est tout à fait approprié.

Le langage employé dans les films a tendance à être très familier et la représentation sous forme écrite de certains effets stylistiques, tels que les répétitions ou les exclamations, peuvent parfois être étranges. Le traducteur doit donc être conscient de l'impact que peut avoir une certaine expression dans sa forme écrite, et qu'il n'est pas

toujours possible d'offrir une retranscription écrite d'un vocabulaire qui est familier ou non standard.

2. Sous-titres et jeu des acteurs

Comme il a été largement expliqué dans la partie sur le doublage, le jeu des acteurs est extrêmement important dans *The Navigators*, ceci étant surtout dû au fait que les acteurs improvisent souvent. Si le spectateur est occupé (en partie) à lire les sous-titres, pourra-t-il apprécier le jeu des acteurs comme il se doit ?

Kovacic explique que « *Similarly indicative of a person's state of mind are hesitations, false starts, incomplete sentences and other similar features of spoken language* » (1998 :81) .Toutes ces caractéristiques font partie du jeu des acteurs, qui ici ne peut être dissocié de l'improvisation. Cette citation s'applique parfaitement au personnage de Harpic dans le film. Voici certaines de ces phrases accompagnées de leurs sous-titres :

Version originale	**Version sous-titrée**
Right, uhh, right, hang on, listen lads....	*Attendez... Ecoutez-moi...*
We are now East... Midlands Infrastructure. *He's Northern Infrastructure.* *It's a different unit.*	*Lui, il est de Northern Infrastructure, une autre unité.*
I don't believe... This is... beyond reasonable *This is absolutely unreasonable, unreasonable!*	*Ça devient complètement absurde, C'est insensé.*
I... this is...	Pas traduit.

Dans le premier exemple, le traducteur a décidé d'utiliser des points de suspension afin de traduire les hésitations de Harpic, ce qui n'est pas le cas dans les deux autres

exemples traduits. Le personnage de Harpic est très intéressant. Dès sa première scène, dans laquelle il annonce à ses employés la privatisation de *British Rail*, et tout au long du film, il s'exprime avec beaucoup d'hésitations. Il commence quasiment chacune de ses phrases par « *look* » ou « *listen* », mais ces mots sont omis dans les sous-titres. Il a aussi tendance à beaucoup se répéter. Dans sa première scène, ces hésitations traduisent sa difficulté à s'imposer en tant que chef. Il doit faire face à un large groupe d'employés qui se moquent souvent de lui. Dans cette même scène, il apparaît comme évident que Harpic ne sait pas trop de quoi il parle. En effet, il doit lire un papier à ses employés en leur expliquant les nouvelles lois du travail et il est souvent représenté comme un pantin qui subit les moqueries de ses employés. Cet aspect de la personnalité de Harpic est donc un peu perdu dans le sous-titrage. Son manque de confiance en lui-même se traduit par de nombreuses hésitations, mais aussi par sa manière de s'en prendre aux autres ou de hausser la voix. Ce sont des subtilités qui sont perdues avec les sous-titres, qui emploient un langage plus neutre.

Le deuxième exemple présenté dans le tableau ci-dessus est également intéressant. Le sous-titrage nous offre un bel exemple de condensation. Ce qui est dommage, c'est que la première phrase de Harpic n'est pas traduite alors qu'elle est très importante car elle montre encore un aspect de la personnalité du personnage, tout en traduisant le ridicule de la situation qui se produit dans le film (Harpic est perdu car le nom de leur dépôt change sans cesse et il a du mal à se souvenir des noms). Son hésitation quant au nom de leur nouvelle compagnie démontre son impuissance à gérer la situation. On retrouve des hésitations dans le troisième exemple, mais cette fois-ci, contrairement au premier exemple, le traducteur n'a pas utilisé de points de suspension pour traduire cet aspect. La traduction en elle-même n'est pas mauvaise et le spectateur comprendra très

bien la situation et l'énervement de Harpic, mais globalement, il n'appréciera peut-être pas le personnage de la même manière qu'un spectateur anglophone.

Si toutes les subtilités du jeu d'acteur de Harpic ne sont pas évidentes à traduire dans les sous-titres, ses hésitations restent néanmoins présentes à l'écran et sont visibles dans le son de sa voix. Si le spectateur est assez concentré pour bien lire les sous-titres tout en regardant les acteurs, il lui sera donc possible de comprendre le personnage de Harpic et de repérer ses nombreux moments d'hésitations. Il est certes hésitant, mais on peut se demander si cela n'est pas également dû au fait qu'il est en train d'improviser.

La manière dont se déroulent les scènes et le fait que les acteurs improvisent, donne au film tout son caractère. Dans un désir d'authenticité de la part du réalisateur, chaque scène est jouée de manière spontanée. À titre d'exemple, les acteurs ont tendance à tous parler en même temps, et même lorsqu'un ou deux personnages parlent clairement en premier plan, l'on on entend toujours d'autres en fond sonore. Ceci représente un problème qui ne peut être résolu dans le sous-titrage, technique qui rend impossible le fait de tout traduire. Heureusement, un film est également composé d'images et c'est grâce à celles-ci que le spectateur parvient à comprendre la situation présente à l'écran.

Dès la première scène du film, on retrouve le groupe de cheminots en plein travail sur les rails, et à l'approche d'un train, ils s'écrient tous :

Version originale	**Version sous-titrée**
Mick! *Mick, leave it.* *Mick!* *Mick!* *Get off the bloody rails!*	*Mick* *Laisse!* *Reste pas là!*

Cet exemple montre l'impossibilité de traduire des phrases prononcées simultanément par un groupe de personnes. Plus le dialogue est animé et dense, plus le traducteur-adaptateur doit condenser sa traduction. Cela peut parfois causer des problèmes importants quant à la signification d'un passage, mais cela n'est pas le cas ici car les personnages disent en gros tous la même chose (ils supplient Mick de les rejoindre car un train approche). Le seul problème que cela peut poser est celui de la réaction du spectateur. S'il ne comprend pas du tout l'anglais, il pourra se sentir confus en entendant toutes ces phrases prononcées, mais en ne lisant qu'un sous-titre. De plus, comme le train approche, on n'entend pas très bien ce qui est dit. Les hommes crient tous, mais il est difficile de distinguer ce qui est dit exactement, même dans la version originale.

Un autre problème causé par un groupe de personnages qui parlent en même temps est que cette situation s'accompagne généralement de mouvements de caméras plus nombreux et rapides. Il arrive donc qu'il soit difficile de bien comprendre une scène car la caméra bouge pour suivre les nombreuses personnes qui parlent en même temps. Automatiquement, notre regard veut suivre la caméra, mais si l'on se concentre trop sur ce mouvement, on manquera certainement le passage à l'écran des sous-titres. Ainsi, il arrive parfois qu'on lise les sous-titres sans vraiment savoir qui parle, car on entend plusieurs voix en même temps tout en lisant les sous-titres qui correspondent aux paroles d'une seule personne. Malheureusement, il n'existe pas de manière pour remédier à la question des dialogues simultanés et ce problème fait entièrement partie de l'expérience du film sous-titré.

Pour en revenir aux personnages, il règne au sein du groupe de cheminots un grand sentiment de camaraderie, parfaitement visible à l'écran. Cet esprit de bonne entente n'a

pas besoin d'être exprimé dans les sous-titres pour se faire ressentir. Lors des scènes où tout le monde parle en même temps, les hommes s'interrompent, plaisantent, se moquent les uns des autres, mais toujours en bon esprit. Les rires se font entendre tout au long du film, et même dans les moments de difficultés, ils se serrent les coudes et s'entraident. Bien évidemment, cela s'exprime aussi au niveau du vocabulaire employé. Ils ont souvent tendance à utiliser l'expression « *lads* » pour s'adresser les uns aux autres et se donnent également des surnoms (Gerardo pour Gerry, par exemple). L'expression « *lads* » n'est que rarement traduite dans les sous-titres (par « les gars »). Cette expression, qui traduit l'esprit de camaraderie qui règne au sein du groupe, s'inscrit dans un certain vocabulaire qui nous ramène aux origines sociales des personnages.

3. Un sous-titrage juste malgré les nombreuses contraintes

La traduction de sous-titres n'est pas simplement la relation entre mode oral et mode écrit, mais une relation entre plusieurs modes. Si l'on analyse des sous-titres seulement au point de vue linguistique, sans tenir compte du langage filmique, alors évidemment, l'on y trouvera une multitude de défauts. Mais à partir du moment où l'on prend compte de tous les autres modes présents dans un film, et si l'on se met à la place du spectateur, on comprend mieux les difficultés liées au sous-titrage.

Malgré les difficultés que nous avons mentionnées ci-dessus (retranscrire correctement le langage, le jeu des acteurs, l'humour), le sous-titrage de *The Navigators* demeure juste, et ce pour plusieurs raisons :

- Au niveau de la forme. Les sous-titres défilent à une vitesse respectable. De plus, il n'y a pas de problèmes de couleurs, les sous-titres sont toujours lisibles et visibles.

- Au niveau de la langue. Souvent dans les sous-titres, on remarque (si l'on connaît les deux langues) des fautes au niveau de la langue ou des erreurs de traduction. Ceci n'est pas le cas ici. Le traducteur-adaptateur semble avoir une excellente connaissance de l'anglais et du français.
- Les sous-titres restent discrets de manière à ce qu'il y ait un équilibre entre la parole, l'écrit et l'image. Le spectateur peut lire les sous-titres tout en suivant le film sans avoir l'impression de le *lire*.

Enfin, il faut noter que le sous-titrage fonctionne bien mieux dans des scènes « calmes ». Par exemple, la scène durant laquelle les employés du dépôt visionnent une vidéo, montre ce que nous savons déjà : les sous-titres sont meilleurs et passent mieux dans une scène où un seul personnage parle à la fois, et ce à un rythme raisonnable.

Dans son manuel de sous-titrage, Simon Laks concluait ainsi : « *Le but suprême d'un sous-titrage est d'assurer, tout le long du film, un parfait équilibre visuel, auditif et psychologique entre la parole et l'écrit, et de créer chez le spectateur une plénitude de perception telle qu'il en ait l'illusion de tout comprendre sans lire les sous-titres* » (1957 :62). Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que le sous-titrage du film de Ken Loach corresponde entièrement à cette définition, car il ne s'agit pas d'un sous-titrage parfait, mais il est juste. Certains problèmes (comme les scènes où les acteurs parlent tous en même temps) sont présents, mais ils sont aussi une conséquence du film original et de l'intention du réalisateur. Ce qu'il faut savoir, c'est que certaines de ces scènes sont parfois difficiles à comprendre, même pour le spectateur anglophone, car tout le monde parle en même temps et il est impossible d'entendre tout ce qui est dit. L'accent peut également poser un problème de compréhension, même au spectateur anglophone

(rappelons que certains films de Loach sont parfois sous-titrés dans des pays anglophones). Ainsi, le spectateur de la version originale peut se retrouver dans la même situation que celui de la version sous-titrée. Ce qu'on peut considérer comme une intention de l'auteur est donc parfaitement retranscrit.

Pouvons-nous donc affirmer que les sous-titres ont joué un rôle dans le succès du film en France ? Vu la réponse positive de la presse et des spectateurs français par rapport au film, il est certain que les sous-titres n'ont pas eu d'effet négatif. Dans la partie qui suit, nous essaierons d'expliquer, grâce à la réaction de certains critiques et aux résultats d'une enquête menée auprès d'un petit échantillon de personnes ayant vu le film deux fois (dans sa version sous-titrée, puis doublée), de quelle manière les français ont regardé le film.

V. La réponse du spectateur

A. Réponse positive du public

Il ne fait aucun doute que Ken Loach a gagné sa place au cœur du public et de la presse française. Alors que l'Angleterre, son pays natal, se montre parfois dure à l'égard de ses films, la France, elle, ne tarit pas d'éloges à propos du réalisateur. La Palme d'or du Festival de Cannes lui a d'ailleurs été décernée en 2006 pour son film, *The Wind That Shakes the Barley*, sur le conflit irlandais.

Si l'on en croit la réaction de la presse, *The Navigators* n'a pas déçu le public français. Il est intéressant de noter que l'on retrouve dans les critiques souvent les mêmes mots : *réalisme*, *humour*, *social*, *ordinaire*; des mots extrêmement importants dans ce

mémoire, car il s'agit de termes qui définissent le cinéma de Loach. Le plus important était de savoir quelle forme de traduction permettrait de ne pas nuire à ces idées, et il est certain que le sous-titrage y parvient bien mieux que le doublage. Marie-Noëlle Tranchant du *Figaro* appelle Loach « un éternel contestataire», ce qui semble plaire aux Français qui n'ont généralement pas peur de contester (voir les nombreuses manifestations qui ont lieu en France). Le réalisateur, à travers la fiction, dépeint une réalité grise, quoique teintée d'humour, mais il n'a jamais peur de critiquer l'ordre établit, surtout quand il est source de tellement de souffrances sur les plus faibles. Les critiques ont également tendance à applaudir le jeu des acteurs. Grégoire Bénabent (de *Chronic'art.com*) mentionne le fait qu'ils ne « sur-jouent pas », ce qui nous montre que, bien qu'un film soit sous-titré et que l'on doive se concentrer non seulement sur l'image mais également sur la lecture, cela n'empêche en aucun cas de pouvoir apprécier le jeu des acteurs, même s'ils parlent dans une langue inconnue. Encore une fois, le doublage ne permet pas de pouvoir entièrement évaluer le jeu des acteurs, mais plutôt celui des acteurs-doubleurs. Il est absolument impossible de pouvoir juger d'un acteur en le voyant, avec ses gestes, ses expressions, mais une autre voix qui lui est prêtée. En fait, cette contradiction fera que le spectateur jugera un acteur sans vraiment le juger et aura tendance à laisser penser qu'une performance est moyenne. Ceci est d'autant plus vrai avec *The Navigators*, dont le doublage est plutôt médiocre. Ce que semble apprécier les critiques français, c'est ce naturel, ce réalisme, certes peu réjouissant mais toujours imprégné d'humour et l'accent tient une place importante dans ce contexte.

Les sujets des films de Ken Loach touchent particulièrement le public français, qu'il s'agisse de la classe ouvrière, de l'immigration ou des dérives du capitalisme. La France et l'Angleterre connaissent tous deux ces problèmes au sein de leur société (tout

deux ont connu et continue de connaître des vagues de privatisation dans différents secteurs de leur industrie). Il s'agit donc d'un cinéma social, pour ne pas dire politique. Néanmoins, Loach ne s'impose pas comme militant qui donne des leçons de morale, mais à travers sa caméra et des acteurs *vrais*, il montre une réalité difficile à laquelle le spectateur peut s'identifier. Rappelons également que Loach a été marqué et influencé par la Nouvelle Vague, qui a été un mouvement important en France. Dans un entretien accordé au journal *The Guardian* en octobre 1998, un journaliste lui fait remarquer qu'on sent cette influence dans ses premiers films, à quoi il répond : « (...) *the idea of just chopping the narrative up, of jump cutting, of putting the sound shot over the picture of another, of cutting to music, of taking, destroying natural time was very seductive.* »

La Nouvelle Vague influence encore le cinéma français et international de nos jours. C'est un mouvement qui demeure encore très cher au cœur des français, particulièrement des cinéphiles. Cette tradition française peut-elle signifier que les français serait donc mieux adapté aux films de Loach que les anglais? Dans un entretien accordé à la *BBC* en 2001, un journaliste demande au cinéaste si cela l'ennuie que ses films soient plus appréciés en-dehors de l'Angleterre. Il répond : « *I don't mind, really. They certainly do better in France, Germany, and Italy because, I think, they have a long tradition of viewing cinema in broader terms than we do. There's a wider selection of films, and they're prepared for films that deal with difficult subjects.* »

Il est certain que Loach n'a pas toujours connu une entente cordiale avec son propre pays, en ce qui concerne la distribution de ses films. En juin 2006, il déclarait au *Guardian* que seulement 40 copies de son film *The Wind That Shakes the Barley* circulaient dans les salles de cinéma anglaises, alors qu'en France ce chiffre était de 300. Ce film, qui lui a valu la Palme d'Or à Cannes, a provoqué de grandes réactions en

Angleterre, où on l'accusait de se positionner comme anti-britannique. Le journal *Daily Mail* a même intitulé un article : « *Why does Ken Loach loathe his country so much* ? ». Ce même journal explique que, à l'époque de la sortie de son film *Hidden Agenda* (sur les atteintes aux droits de l'homme en Irlande du Nord), le député Tory Ivan Stanbrook avait déclaré qu'il s'agissait de « *the IRA entry at Cannes* ». Cette année-là (1990), Ken Loach a remporté le Prix spécial du jury au prestigieux festival.

Les Français semblent donc aimer Ken Loach car il retrouve en lui cet esprit contestataire qui leur est si cher. En 1984, il a réalisé un documentaire sur la grève des mineurs, mais la télévision anglaise a refusé de le diffuser, trouvant le point de vue de Loach trop biaisé. Peut-être que le public voit aussi en lui une représentation de l'artiste engagé, figure importante dans la tradition française (on pense à Zola entre autres).

Pour conclure, le réalisateur français Bruno Dumont a déclaré à un journaliste du *Newstateman* en 2007 : « *to retain his dignity, an artist must live in opposition. He must be critical of his country. If not, then he is worthless.*" Critique, Loach l'est certainement et c'est indéniablement ce qui lui vaut un tel succès en France.

B. Résultats du questionnaire

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons procédé à la réalisation d'un questionnaire afin de nous aider à mieux comprendre les effets que provoquent les versions doublée et sous-titrée de *The Navigators* sur le spectateur français. Le questionnaire (voir annexe) est composé de 10 questions portant sur les deux versions du film et plus particulièrement sur la qualité du doublage ou des sous-titres, sur le message politique du film, sur l'humour et sur l'aspect documentaire. Finalement, j'ai demandé à chaque personne quelle version il ou elle avait préféré. Les 10 questions sont des

questions à choix multiples et la personne interrogée était libre de rajouter des commentaires ou des explications quant à sa réponse.

Le questionnaire a été rempli par 10 personnes (6 hommes et 4 femmes âgés de 24 à 30 ans), toutes françaises, vivant actuellement au Canada. La majorité (6) des personnes sont des étudiants du second cycle et 4 sont de jeunes travailleurs. Un DVD du film a été donné à chaque personne, qui a visionné les deux versions du film. Suite à cela, ils/elles ont répondu au questionnaire.

90% des personnes interrogées ont déclaré préférer regarder des films sous-titrés. Seulement une personne préfère visionner des films dans leur version doublée. Rappelons que les 10 personnes sont originaires de France et y ont grandi, là où le doublage domine les écrans. Chaque série, film, documentaire ou dessin-animé étranger est diffusé en version doublée, sauf pour la chaîne franco-allemande *ARTE*, une chaîne qui propose des programmes sous-titrés. Le public français est donc habitué au doublage, mais là encore, ce phénomène change avec la multitude de programmes que l'on regarde sur Internet ou sur le câble. On y trouve beaucoup plus de programmes sous-titrés. Malgré cela, il est intéressant de noter que la quasi-totalité des personnes interrogées préfère le sous-titrage au doublage.

En ce qui concerne la qualité des sous-titres, les candidats devaient encercler un des numéros qui allaient de 1 à 5 (1 correspondant à *mauvaise* et 5 à *excellente*). Les seuls numéros encerclés ont été 3 et 4, avec une majorité de 4 (70%). Cela confirme ce qui a été montré dans la partie précédente, à savoir que le sous-titrage de *The Navigators* n'est certes pas parfait, mais il est néanmoins solide. Une des personnes interrogées a d'ailleurs rajouté une note en expliquant que le sous-titrage connaît un gros désavantage par rapport au doublage, dans la mesure où tout ne peut être traduit. Cette personne

donne pour exemple une des scènes où tous les acteurs s'expriment en même temps. Une autre personne mentionne la simplification du langage des sous-titres. Encore une fois, cela vérifie les hypothèses avancées précédemment. En revanche, chaque personne a trouvé que les sous-titres étaient faciles à lire, mais seulement une personne a trouvé qu'ils étaient discrets.

En ce qui concerne le doublage, une personne a donné une note de 4 sur 5, 5 personnes ont entouré le 3, et 4 personnes le 2. Cela traduit donc la qualité médiocre que nous avons définie plus haut. Parmi les remarques positives ajoutées, on a trouvé que la synchronisation du mouvement des lèvres était plutôt bonne et une personne a trouvé que le doublage était resté fidèle au registre de langue. Plusieurs ont noté que les voix se ressemblaient toutes plus ou moins.

La question 5 porte sur le message politique du film et 50% des personnes interrogées ont trouvé qu'il est plus fort dans la version sous-titrée alors que 50% le trouve aussi fort dans les deux versions du film. Pour ce qui est de l'humour, la réponse a été unanime : les 10 personnes interrogées ont trouvé que l'humour était plus fort dans la version sous-titrée. Cela nous ramène à plusieurs de nos arguments concernant le personnage de Jack : que ce soit avec le doublage (l'humour peut être transformé en quelque chose de désagréable, voir la scène où il s'énerve au *Fish and Chips*) ou avec le sous-titrage (l'humour risque d'être complètement perdu, voir la première scène de Jack et sa répétition d'injures).

En ce qui concerne l'aspect documentaire du film, 8 personnes ont trouvé qu'il était plus fort dans la version sous-titrée et seulement 2 personnes ont trouvé qu'il était pareil dans les 2 versions. Plusieurs personnes ont précisé que l'authenticité du film était perdue dans la version doublée car il se déroule dans un contexte très britannique.

Notons qu'en ce qui concerne les trois questions sur le message politique, l'humour et l'aspect documentaire (trois composantes primordiales du film de Loach), aucune personne n'a répondu qu'il(s) étai(en)t plus fort dans la version doublée. Cela confirme entièrement ce qui a été démontré dans ce mémoire, à savoir que le cinéma de Loach n'est tout simplement pas fait pour être doublé car cela implique trop de pertes pour le spectateur.

Pour revenir sur le doublage, la question 8 demande s'il influence la perception du jeu des acteurs. Sans surprise, chaque personne a répondu oui, précisant que le doublage retire aux acteurs l'aspect naturel et que les voix n'étaient pas toujours très bien choisies. Soit elles se ressemblent toutes, soit elles ne correspondent tout simplement pas à l'âge ou au physique des acteurs. Là encore, cette question a été démontrée précédemment.

Les réponses obtenues à la question 9 sont très intéressantes car beaucoup plus variées que les autres. Cette question cherche à savoir s'il y a une différence au niveau linguistique entre les deux versions (1 correspond à une différence très faible et 5 à très forte). Quatre personnes ont entouré le numéro 2, une personne a entouré le numéro 3, trois personnes ont choisi d'entourer le numéro 4, et deux personnes ont entouré le numéro 5. Pour résumer, 50% des personnes interrogées ont remarqué une faible différence au niveau linguistique, et 50% une grande différence. Certes, le langage des sous-titres est très différent du doublage. Comme il a été expliqué, le sous-titrage est une adaptation du langage parlé à un langage écrit, donc il est normal que les personnes remarquent une différence à ce niveau-là. D'un autre côté, si le langage est différent au niveau de la forme, il ne l'est pas autant au niveau du contenu. C'est certainement cette confusion qui a poussé les personnes à répondre différemment.

Enfin, la dernière question était toute simple. Elle demandait aux spectateurs quelle version ils avaient préféré. Encore une fois, la réponse a été unanime : les 10 personnes ont encerclé « sous-titrée ». Cette réponse n'est pas une surprise et appuie les différents points qui ont été adressés dans ce mémoire. Ce que prouve également cette réponse est que *The Navigators* est un film que le public apprécie davantage dans sa version sous-titrée. Rappelons que sur les 10 personnes, une affirmait préférer regarder les films étrangers en version doublée, mais a néanmoins changé d'avis quant au film de Ken Loach.

Conclusion

Dans *The Navigators*, Ken Loach plonge le spectateur dans le milieu de la classe ouvrière britannique. Afin que celui-ci puisse s'immerger dans le film et son ambiance, il doit pouvoir s'identifier aux personnages et aux situations qui se déroulent devant ses yeux. La question était donc de savoir si le doublage pouvait permettre une telle expérience; le spectateur n'allait-il pas sentir de la gêne en regardant le fim ainsi traduit? Comme nous l'avons expliqué, le doublage, enregistré en studio, habille (*déguise*, même) le film d'une nouvelle bande son, sur laquelle on peut entendre les voix d'acteurs français. Ce que l'on regarde et ce que l'on entend n'est donc pas le *vrai* film, car celui-ci a subi des transformations qui ne sont pas moindres: une gêne est créée au niveau des acteurs qui ont des voix qui ne correspondent pas aux personnages, le jeu même de l'acteur disparaît en quelque sorte derrière une nouvelle personne, qui lit un dialogue dans un studio. Ken Loach a offert avec *The Navigators* le récit réaliste d'un groupe de cheminots, joués par des acteurs avec peu ou pas d'expérience professionnelle et a exigé d'eux qu'ils improvisent afin que le film soit le plus réel possible. Le doublage, qui est

de qualité plutôt médiocre efface trop d'éléments si importants à l'essence même du film. La spectateur n'apprécie pas autant le film car l'impression de prendre part, d'une certaine manière à l'action est fortement amoindrie. Le doublage de ce genre de film installe en fait une barrière entre le spectateur et le film lui-même.

Le sous-titrage permet par contre une expérience filmique plus agréable au spectateur. Les réponses au questionnaire n'ont fait que confirmer ce fait: malgré toutes les contraintes que l'on peut attribuer à ce mode de traduction, il reste la meilleure solution pour le film de Loach, car il s'agit d'un film où la cohérence entre le langage et la culture ainsi que le registre de langue sont essentiels. Le sous-titrage est certes défectueux à certains moments, mais cela ne se fait pas trop sentir car le spectateur est aussi captivé par ce qu'il voit et ce qu'il *entend* à l'écran. Le langage, qu'il ne comprend peut-être pas au niveau du vocabulaire, il peut l'interpréter par les sons (le ton de la voix, etc.) qui restent tout aussi authentiques à l'oreille d'un spectateur francophone. Bien que le sous-titrage entraîne des pertes au niveau du contenu (il s'agit là d'un fait), le doublage provoque des changements, accompagnés d'un malaise, qui s'avèrent perturbants.

Ce qu'il est intéressant de noter quant à la réaction des spectateurs français, c'est qu'il semble rarement déçu par un film de Ken Loach et qu'il regarde généralement ses films en version sous-titrée. Il ne faut pas oublier que le public est habitué au fait d'entendre des accents dans ses films. Ronald Bergan, de la *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique* explique en parlant du film *Sweet Sixteen*, sorti en 2002, « *it is played in such a broad Scots dialect by the inhabitants of the town of Greenock on the Clyde, that it necessitated English subtitles in England* » (2002). Il s'agit là d'un exemple, mais nombreux sont les films de Loach qui ont été sous-titrés pour des publics anglophones. Le réalisateur britannique choisit volontairement des accents pour

retransmettre un réalisme brut. Demander à un acteur de parler d'une certaine manière serait en fait une forme de tricherie et traduirait une certaine artificialité, terme qui ne peut en aucun cas s'appliquer à Loach. Chaque spectateur sait donc à quoi s'attendre en regardant un de ses films et *The Navigators* n'est en aucun cas une exception. On peut donc en conclure que les sous-titres, qui ne peuvent traduire chaque mot à la manière du doublage, recréent certainement un effet sur le spectateur français qui peut se produire sur n'importe quel spectateur : il ne comprendra peut-être pas chaque mot prononcé à l'écran, mais il sera entièrement plongé dans le film, sans artifices.

FILMOGRAPHIE

Ae Fond Kiss. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. Icon Film Distribution, 2004.

Bread and Roses. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. FilmFour Ltd, 2001.

Carla's Song. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. Shadow Distribution, 1996.

Cathy Come Home. Dir. Ken Loach. Writ. Jeremy Sandford. BBC, 1966.

Hidden Agenda. Dir. Ken Loach. Writ. Jim Allen. 1990.

Kes. Dir. Ken Loach. Writ. Tony Garnett. BFI Films, 1969.

Ladybird, Ladybird. Dir. Ken Loach. Writ. Rona Munro. UIP, 1994.

Land and Freedom. Dir. Ken Loach. Writ. Jim Allen. Gramercy Pictures, 1995.

Le Beau Serge. Writ. and dir. Claude Chabrol. Cocinor, 1959.

Les 400 Coups. Writ. and dir. François Truffaut. MK2 Diffusion, 1959.

Malcolm X. Dir. Spike Lee. Writ. Arnold Perl. Warner Bros, 1992.

My Name Is Joe. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. FilmFour Ltd, 1998.

Ossessione. Dir. Luchino Visconti. D'après le roman de James M. Cain : *The Postman Always Rings Twice*. Industrie Cinematografiche Italiane : 1942.

Questions of Leadership. Dir. Ken Loach. 1983.

Raining Stones. Dir. Ken Loach. Writ. Jim Allen. FilmFour Ltd, 1993.

Riff-Raff. Dir. Ken Loach. Writ. Bill Jesse. FilmFour Ltd, 1991.

Sweet Sixteen. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. Icon Film Distribution, 2002.

The Navigators. Dir. Ken Loach. Writ. Rob Dawber. BFI Collections, 2001.

The Wind That Shakes The Barley. Dir. Ken Loach. Writ. Paul Laverty. Christal Films, 2006.

Toni. Dir. Jean Renoir. Les Films Marcel Pagnol, 1935.

Up the Junction. Dir. Ken Loach. Writ. Nell Dunn. BBC, 1965.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

Bazin, André , *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf, 1962.

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard, 1984.

De Linde, Zoe et Neil Kay, *The Semiotics of Subtitling*. Manchester : St. Jerome Publishing, 1999.

Evans, Eric J., *Thatcher and Thatcherism*. London: Routledge, 2004.

Fuller, Graham, ed., *Loach on Loach*. London: Faber and Faber, 1998.

Gambier, Yves (éd.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Asq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Gamble, Andrew, *The Free Economy and the Strong State: Politics of Thatcherism*. London: Pelgrave Macmillan, 1994.

Hatim, Basil, *Teaching and Researching Translation*. Harlow: Pearson Education Limited, 2001.

Hatim, Basil and Ian Mason, *The Translator as Communicator*. London : Routledge, 1997.

Hayward, Anthony, *Which Side Are You On?: Ken Loach and his films*. London: Bloomsbury, 2004.

Hayward, Susan, *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge, 1996.

Laks, Simon, *Le sous-titrage des films. Sa technique – son esthétique*. Paris : Chez l'auteur, 1957.

Martin, Stephen and David Parker, *The Impact of Privatisation*, London: Routledge, 1994

Staiger, Janet, *Authorship and Film*. London: Routledge, 2002.

Tymoczko, Maria, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester: St Jerome Publishing, 1999.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation.* London and New York: Routledge, 1995.

Articles

Becquemont, Daniel, « Le sous-titrage cinématographique : contraintes, sens, servitudes », dans Gambier, ed., Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Villeneuve d'Asq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion. 1996: 145-155.

Chaume, Frederic, « Translating Non-Verbal Information in Dubbing », dans Fernando Poyatos, ed. *New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media.* Amsterdam : John Benjamins. 1997: 315-325.

Chaume, Frederic, « Film Studies and Translation Studies : Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation », dans Gambier, ed., *Audiovisual Translation.* Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. *Special Issue of Meta* 49.1. 2004: 12-24.

Chaume, Frederic, "Synchronization in Dubbing: A Translational Approach". Dans Pilar Orero, ed.,*Topics in Audiovisual Translation.* 2004: 35–52.

Chaume, Frederic, "Dubbing Practices in Europe: Localisation Beats Globalisation", *Linguistica Antverpiensa*, LA NS6, 2007.

Chuang, Ying-Ting, "Studying Subtitle Translation From a Multi-Modal Approach". *Babel* 52.4. 2006: 372–383.

Dudley, Ruth, « Why Does Ken Loach Loathe his Country so Much ? », Daily Mail, 30 mai 2006.

Gambier, Yves, «Le profil du traducteur pour écrans », Daniel Gouadec,éd. *Formation des traducteurs*, Actes du colloque international de Rennes, 24-25.9.1999. Paris : Maison du Dictionnaire. 2000 : 89-94.

Gambier, Yves, "Les censures dans la traduction audiovisuelle", *TTR* 15.2, 2002: 203-221.

Gambier, Yves, "Screen Transadaptation: Perception and Reception", dans *Translator* 2003, 9.2, Manchester: John Benjamin's Publishing. 2003 : 171-190.

Gambier, Yves, "La traduction audiovisuelle : un genre en expansion", *Meta*, 49.1, avril, 2004 : 1-11.

Gottlieb, Henrik, « Subtitling : Diagonal Translation ». *Perspectives : Studies in Translatology* 2.1, 1994: 101-121.

Hattenstone, Simon, "Interview: Ken Loach", The Guardian, 28 Octobre 2008.

Higgins, Charlotte and Mark Brown, « Loach Trounces Critics by Taking Top Cannes Film Prize », The Guardian, 29 mai 2006.

Jakobson, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*. In Reuben Brower. *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press. 1959: 232-239.

Johnston, Sheila, "How to Make a Drama Out of a Crisis", The Observer, 18 Novembre 2001.

Kovacic, Irena, « Reinforcing or Changing Norms in Subtitling », *Teaching Translation and Interpreting 3*, C. Dollerup and V. Appel, eds., Amsterdam, Benjamins. 1996: 105-109.

Kovacic, Irena, « Six Subtitlers – Six Subtitling Texts », *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*. L.Bowker, M. Cronin, D. Kenny and J. Pearson, eds., Manchester, St Jerome. 1998: 75-82.

Marleau, Lucien, «Les sous-titres... un mal nécessaire», *Meta*, 27.3, septembre, 1982 : 271-285.

Pettit, Zoë, "The audio-visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres" dans Gambier, ed., *Audiovisual Translation*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal. *Special Issue of Meta* 49.1. 2004: 25-38.

Ryan, Susan and Richard Porton, "The Politics of Everyday Life: An Interview with Ken Loach", *Cinéaste* 24.1, 1998: 22-28.

Smith, Neil, "Ken Loach interviewed by Neil Smith", BBC, 18 avril 2001.

Trilling, Daniel, « The last Auteur », New Stateman, 9 Avril 2007.

Vöge, Hans, « The Translation of Films : Sub-Titling versus Dubbing », *Babel* 23.3, 1977: 120-125.

Autres ressources

Bénabent, Grégoire, « The Navigtaors ». Consulté le 2 Mai 2008 [http://chronicart.com/cinema/chronique.php?id=7166]

Bergan, Ronald, «The Critics applaud Ken Loach & 'Sweet Sixteen' at 2002 European Film Awards »,10 décembre 2002. Consulté le 4 mai 2008. [http://www.nichepictures.com.au/news.html]

Médiamétrie. « La fréquentation du cinéma en France ». 6 mars 2008. Consulté le 25 avril 2008 [http://www.mediametrie.fr/resultats.php?resultat_id=518&rubrique=cine].

Médiamétrie. « L'audience de l'Internet en France en mars 2008 ». 30 Avril 2008. Consulté le 25 Avril 2008 [http://www.mediametrie.fr/resultats.php?rubrique=net&resultat_id=539].

ANNEXE: QUESTIONNAIRE

Vous allez visionner le film The Navigators dans ses deux versions : doublée et sous-titrée. Ensuite, répondez à ces 10 questions en entourant les réponses qui vous conviennent.

1. En général, vous préférez regarder des films :

   Doublés
   Sous-titrés

2. Sur une échelle de 1 à 5, comment jugez-vous la qualité des sous-titres dans ce film? (1 correspond à mauvaise et 5 à excellente)

   1 2 3 4 5

3. Vous avez trouvé les sous-titres :

   Discrets
   Gênants
   Faciles à lire
   Trop rapides à lire
   Autre :_____

4. Sur une échelle de 1 à 5, comment jugez-vous la qualité du doublage dans ce film?

   1 2 3 4 5

5. Selon vous, le message politique est :

   Plus fort dans version doublée
   Plus fort dans version sous-titrée
   Pareil dans les deux versions

6. Selon vous, l'humour dans le film est :

Plus fort dans version doublée
Plus fort dans version sous-titrée
Pareil dans les deux versions

7. L'aspect documentaire du film est-il plus fort dans la version :

Doublée
Sous-titrée
Pareil dans les deux versions

8. Selon vous, le doublage influence-t-il la perception du jeu des acteurs?

Oui
Non

9. Au niveau linguistique, et sur une échelle de 1à 5, comment jugez-vous la différence entre la version sous-titrée et la version doublée?
(1 correspond à très faible et 5 à très forte)

1 2 3 4 5

10. Quelle version avez-vous préférée?

Doublée
Sous-titrée
Pourquoi?

_____

_____

_____

_____

_____